

**Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki**

**Martyna Gabriela Sowińska
Nr albumu: 279116**

„Sztuka uniku. Banksy’ego zabiegi wizualne i/lub wizerunkowe”

**Praca magisterska
na kierunku kulturoznawstwo - wiedza o kulturze.**

**Praca wykonana pod kierunkiem
dra. hab. Wojciecha Michery
Instytut Kultury Polskiej**

Warszawa, październik 2013

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

Oświadczenie autora (autorów) pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

Streszczenie

Niniejsza praca, analizując bodaj najpopularniejszy we współczesnej kulturze przypadek ukrywania wizerunku, ma celu wykrycie nowej kategorii obrazu, która do tej pory interpretowana była jedynie negatywnie, jako obrazu brak. Banksy – rozumiany nie jako osoba czy realnie istniejące indywiduum, lecz jedynie forma egzystencji i formuła prezentacji – służy za punkt odniesienia i zderzenia z kilkoma wybranymi, kluczowymi teoriami kultury wizualnej. Autorka odtwarza, co dzieje się z percepcją widza, który stara się dojrzeć „prawdziwego Banksy'ego”, a także wykazuje, dlaczego to dążenie w przypadku omawianego fenomenu nie ma prawa się spełnić.

Słowa kluczowe

<Banksy, wizerunek, niewidzialny, ukrycie, obraz, brak, nieobecność, spojrzenie>

Temat pracy dyplomowej w języku angielskim

Avoidance Art. Banksy's visual and image solutions.

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

14.7 - antropologia

SPIS TREŚCI:

1. Wstęp.....	s.5
2. I. Szablon – technika działania czy sposób istnienia?	s. 9
3. II. We władzy spojrzeń – między panopticonem a synopticonem	s. 13
4. III. The Nondescript Son of Bristol	s. 17
5. IV. Walka o wolność	s. 23
6. V. Sobie i innym wtórowanie	s. 25
7. VI. Symulakr czy trupie podobieństwo?	s. 33
8. VII. Żądza dopełnienia	s. 36
9. VIII. Fotografia, której nie ma	s. 40
10. IX. Percepcja przymusowo zawieszona	s. 44
11. X. Gdzie jest Banksy?	s. 48
12. Zakończenie	s. 55
13. Materiał ilustracyjny	s. 59
14. Spis ilustracji	s. 80
15. Bibliografia	s. 82
16. Źródła internetowe	s. 84

Wstęp

Wydawałoby się, że hegemonia kultury wizualnej i sposób działania współczesnych mediów wykluczają dziś możliwość „pozostania w ukryciu”, zwłaszcza w odniesieniu do osób, które w jakikolwiek sposób uczestniczą w życiu publicznym. Moja praca poświęcona jest zbadaniu paradoksu kreacji niewidzialnego wizerunku, gdy niedostępność wizualna stanowi podstawową kategorię wizualną i jednocześnie modus bytu konkretnego fenomenu.

Programowa anonimowość twórcy w dawnych czasach, zawarta w dewizie *Ad maiorem Dei gloriam* służyła wysunięciu na pierwszy plan Tego, do którego dzieło się odnosi i ku chwale którego jest wykonywane. W renesansie dostrzeżono potrzebę dowartościowania samego twórcy. Jak pisze Leon Battista Alberti w traktacie *O malarstwie* „celem malarza jest raczej osiągnięcie sławy, uznania i popularności niż zdobycie majątku¹”, a sława ta nie odnosi się już jedynie do dzieła, lecz także, a może przede wszystkim ma związek z techniką i kunsztem artysty. Kontynuację tej tendencji obserwujemy pod koniec XIX wieku – zwłaszcza w środowiskach fin de siècle-u. Ówczesna moda na podkreślanie indywidualności i roztaczanie wokół swojej osoby niepokojącej aury, której motorem napędowym jest burzliwa, pełna skandali biografia stanowiła równoważne *pendant* do artystycznego dorobku. Przed analizowanym przez W.J.T. Mitchella „zwrotem obrazowym”², erą upowszechnienia się obiegu obrazów, sławę i rozgłos uzyskiwało przede wszystkim nazwisko twórcy. Wiek XX przynosi zasadniczą zmianę, którą najtrafniej chyba, jak do tej pory, określił Guy Debord. Dla członków współczesnego społeczeństwa spektaklu³ najistotniejsze są obrazy, których postrzeżenie utożsamione jest również z ich posiadaniem. Wizerunek artysty działa dziś w mediach jak „ciało publiczne”, jest to jednostka wizualna, za pomocą której możemy brać udział w życiu społecznym – widzieć i być postrzeganym. Używając terminologii Ernsta Kantotowicza, można by powiedzieć, że wizerunek artysty jest swego rodzaju „drugim ciałem

1L. B. Alberti, *O malarstwie*, oprac. M. Rzepińska, przeł. L. Winniczuk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wyd. PAN, Wrocław 1963, s. 49.

2W.J. T. Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images*, The University of Chicago Press, Chicago. 2005, s. 28.

3Guy Debord, *Kulminacja oddzielenia*, [w:] tegoż, *Spoleczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. Mateusz Kwaterko, PIW, Warszawa 2004. s. 34.

króla”⁴, a wizualna reprezentacja zawiera osobliwie przedefiniowaną *dignitas* – jako obiekt kumulujący pewne jakości związane z artystą i umożliwiający jego kult, poprzez posiadanie wizerunku (plakaty gwiazd, zdjęcia z idolem, etc.).

W mojej pracy zastanowię się nad tym, z jakich elementów kreowany jest niewidzialny portret twórcy. Albo mówiąc precyzyjniej: jakie wizualne elementy ten niewizerunek otaczają? Co pojawia się w polu wizualnym, gdy mowa o ukrywającym się twórcy. Postaram się przeprowadzić analizę strategii zatajania wyglądu bodajże najbardziej (paradoskalnie) rozpoznawalnego dziś (dzięki swoim pracom) artysty street-artu. Ukrycie Banksy'ego, który nie pokazuje się publicznie, nie udziela wywiadów (jedynie telefonicznie) i nie daje się fotografować, można interpretować jako formę odmowy uczestnictwa w społeczeństwie spektaklu. Jednak jego ukrycie nie było pewnym zwrotem, reakcją na nadchodzącą falę zainteresowania. Ukrycie Banksy'ego to niejako immanentna cecha konstytuująca go jako artystę. Powszechne mniemanie bazuje na opinii, że jego ukrycie wynika z rodzaju sztuki, którą się zajmuje - ponieważ uprawia on sztukę na ulicy, a jej wykonywanie wiąże się nieraz z łamaniem prawa. Rzeczywiście, street-artowcy od samego początku zmuszeni są żyć w ukryciu, bowiem ujawnienie wizerunku i jakichkolwiek innych danych mogłoby wiązać się z poważnymi konsekwencjami karnymi. Jednak w mojej pracy staram się w inny sposób wyjaśnić przyczynę czy też naturę ukrycia Banksy'ego, wychodząc poza kontekst uzasadnień prawno-pragmatycznych.

Mimo, że nikomu nie zdradza kim jest i jak wygląda, wcale nie pozostaje (tak jak np. również ukrywający się Thomas Pynchon) bierny. Nie odsuwa się od swojego dzieła, cały czas aktywnie działa, daje znać o swojej obecności w przestrzeni miejskiej, przemieszcza się, zostawia ślady – ale wzrok publiczności jest zawsze wobec Banksy'ego spóźniony. Banksy igra z odbiorcą, jest na wyciągnięcie ręki, a jednak nieosiągalny. Reżyseruje film⁵, w którym usadza sam siebie naprzeciwko kamery, ukrywając rzekomo swoją twarz w cieniu. Jest podwójnie osaczony aparatami optycznymi – oczami widzów i okiem kamery, mimo to pozostając niewidzialnym. Obrys postaci w cieniu pozostaje tą samą luką w wyobraźni, którą mieliśmy do tej pory. Banksy to ukryty działający, ukryty ingerujący, demiurg, kreuje miejską rzeczywistość. Przekształcając ją balansuje na granicy – stwarza mnóstwo sytuacji, by go

⁴E. Kantorowicz, *Król nie umiera nigdy*, [w:] tegoż, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, Wyd. PWN, Warszawa 2007, s. 333.

⁵Banksy, *Wyjście przez sklep z pamiątkami*, produkcja: Paranoid Pictures Studio, Wielka Brytania/ USA 2010, dystrybucja w Polsce: GutekFilm, Warszawa 2011.

zobaczyć, prowokuje, zawsze jednak udaje mu się uciec. Jego internetowa strona⁶ jeszcze jakiś czas temu (początek 2012 roku) funkcjonowała jak wirtualna galeria, lecz nie ujawniała nic z prywatności wystawianego w niej autora. Nie było tam żadnego wizerunku, żadnych personalnych informacji. Wyłącznie bezoosobowy adres mailowy, w wypadku gdybyśmy byli zainteresowani zakupem niektórych jego dzieł. Dziś (pod koniec 2013 roku) strona wyewoluowała w kierunku minimalistycznego bloga, a wszelkie dane kontaktowe zostały usunięte, pozostały jedynie prace, aktualnie pojawiające się na ulicach Nowego Jorku czy Londynu, uzupełnione czasami o ironiczny komentarz, wyjaśniający sens dzieła. Artystę reprezentują jego prace. Jego wizualnym alter-ego jest najczęściej powielane wyobrażenie szczura-anarchisty lub małpy.

Mówiąc o braku prawdziwego wizerunku Banksy'ego (gr. *acheiropoietos*)⁷ mam na myśli fotografię. W swoim tekście „Świat obrazów” Susan Sontag podkreśla, że żyjemy w epoce, gdzie „dominującym typem działalności staje się produkcja i konsumpcja obrazów”⁸. Niemożliwość wyprodukowania obrazu twórcy i konsumpcji takiego obrazu jest swego rodzaju zgrzytem, aberracją w dobrze naoliwionym mechanizmie ponowoczesnego społeczeństwa. Według Sontag fotografia umożliwiłaby konsumentom symboliczne pochwycenie rzeczywistości zawartej w obrazie – twórca jawiłby się wówczas jako nasz przedmiot obserwacji/ i lub kultu. Jednocześnie, jak mówi Sontag, portret fotograficzny to swego rodzaju potwierdzenie, że podmiot istnieje. Należy jednak pamiętać, że uchwycenie w kadrze i poddanie obróbce spojrzenia w jakiś sposób reifikuje podmiot i nieuchronnie zamienia go w przedmiot oglądu. Dlatego też ukrycie się Banksy'ego można odczytywać jako ucieczkę przed reifikacją, jako zabezpieczenie się przed groźbą zaklętą w obiegowym funkcjonowaniu fotografii z wizerunkami osób znanych. Ukrycie „nagiej zawsze twarzy”⁹ spełnia więc funkcję ochronną. Chroni przed możliwymi „operacjami na obrazie” i blokuje potencjalne akty agresji symbolicznej. Uchwycenie w kadrze wizerunku oznaczałoby przetransponowanie tożsamości w wymiar wirtualny, w wymiar obiegu obrazów. Współczesne odwrócenie myślenia tradycyjnego i zawartej w nim skuteczności symbolicznej sprawia, że myśląc dziś o przedmiotach/podmiotach po prostu przypisujemy im własności

⁶<http://www.banksy.co.uk/>, dostęp: 30.09.2013.

⁷Por. pojęcie *acheiropoietos* (łac. także: *vera imago, vera icon, veronica*) analizowane przez E. Kuryluk, w: *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 44, także: łac. *vera imago, vera icon, veronica*.

⁸S. Sontag, *Świat obrazów*, [w:] tejsze, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Wyd. Karakter, Kraków 2009, s. 162.

⁹Termin użyty przez A. Kępińskiego w jego książce *Poznanie chorego*, PZWL, Warszawa 1978, s. 98.

obrazów. Modusem bytu (za Heideggerem)¹⁰ jest dziś jego przed-stawianie. Poprzez ukrycie swojego wizerunku Banksy nie zaspokaja potrzeb społeczeństwa – bycia widowiskiem i bycia przedmiotem nadzoru¹¹.

Tradycja niechęci wobec obrazu sięga długiej historii sporów ikonoklastów z ikonodulami. Dramat reprezentacji malarskiej/ rysunkowej w dawnych czasach polegał na tym, że postrzegano ją jako przesłone, za którą skrywał się oryginał lub wręcz fałszujące, niedoskonałe wyobrażenie oddalające od prawdy. Ale reprezentacje współczesne, fotografie, zdawałoby się (por. W. Benjamin, S. Sontag) są wiernym odwzorowaniem czy też odbiciem rzeczy samej. Andre Bazin¹² zwrócił uwagę na szczególnie pojęty obiektywizm fotografii, polegający na tym, że obraz formowany jest automatycznie, bez interwencji człowieka, gdy zachodzi mechaniczny proces chemiczno-optyczny (dziś elektroniczny), którego źródło stanowi uchwycony rzeczywisty obiekt, a nie wyobrażenie w umyśle człowieka. „Obraz jest grą powtórzenia i różnicy, a fotografia grą powtórzenia i identyczności”¹³. To właśnie fotografia portretowa jako jedyna miałaby być tym rodzajem powielanej technicznie reprezentacji, której towarzyszy jeszcze Benjaminowska aura¹⁴. Mnie interesuje natomiast inny rodzaj aury – która wytwarzana jest wokół niewidocznego wizerunku.

Nieprzedstawialność sytuuje poza wspólnotą obrazów, w domyśle - ponad. Postać, która odmawia ukazania wizerunku sugeruje tym samym, że każdy jej wizerunek będzie nieodpowiednią rzeczą re-reprezentacją¹⁵. Można ją porównać do figury bóstwa funkcjonującego we wspólnocie, w której obowiązują reguły ikonoklazmu. Odmowa udostępnienia wizerunku wskazuje na to, że dany podmiot pochodzi z innego porządku, niż nasz. Ikonoklastyczne reminiscencje obecne są dziś w wielu koncepcjach kultury wizualnej, chociażby wspomnianego Deborda czy Baudrillarda. Dla pierwszego z nich obraz zaprzecza

10M. Heidegger, *Czas światooobrazu*, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć: eseje wybrane*, pod red. K. Michalskiego, przeł. K. Wolicki, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1977, s. 128-167.

11Por. M. Foucault, *Panoptyzm*, w: tegoż, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wyd. Aletheia, Warszawa 1993.

12A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, wybór tekstów, przeł. i posłowie B. Marszałek, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 9-17.

13Por. S. Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, a także W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] tegoż, *Anioł historii*, red. Hubert Orłowski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1996.

14Więcej o specyfice Benjaminowskiej aury w: Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] tegoż, *Anioł historii*, red. Hubert Orłowski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1996. s. 275.

15Więcej na ten temat: Sergiusz Bułgakow, *Antynomia ikony. Sztuka ikony* [w:] tegoż, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, przeł. Henryk Paprocki, homini, Bydgoszcz 2002.

prawdziwej obecności świata, przysłania go, dla Baudrillarda zaś prawdziwa obecność to obecność samego obrazu. Ikona i idol to uzupełniające się aspekty reprezentacji, nieustanna walka, wizualna dialektyka.

Czy Banksy ukrywa twarz, ponieważ nie chce dać się uwięzić wizerunkom-idolom? Nie interesują mnie prywatne motywacje, będące motorem opisanego działania, lecz cały wachlarz możliwych interpretacji, które z takiego właśnie zachowania wynikają. Moja praca nie koncentruje się także wokół rozważań, czy Banksy to realna postać. Traktuję go i całe spektrum towarzyszących mu fenomenów jako zjawisko, które istnieje tylko na poziomie ukrytego wizerunku i żywi się narastającym wokół niego dyskursem. Referowane przeze mnie opinie to przede wszystkim próba opisu odbioru Banksy'ego przez społeczeństwo, które usiłuje go sobie „wytłumaczyć”, wytwarzając przy tym wiele historyczno-psychologicznych racjonalizacji. Ja, na potrzeby niniejszej pracy, przyjmuję założenie, że nie ma czegoś takiego jak „prawdziwy, realnie istniejący Banksy”. Według mnie jest to kategoria, która krystalizuje się dopiero i ożywa w spojrzeniu innych. By przybliżyć nieco moje stanowisko, przytoczę słowa Umberto Eco: „Obecność, nieobecność czy w ogóle nieistnienie desygnatu nie ma znaczenia dla rozważań nad symbolem używanym w danym społeczeństwie i pozostającym w związku z określonymi kodami”. Semiologii nie interesuje, czy jednorożec istnieje, czy nie. Dla semiologii jest ważne, w jaki sposób w pewnym kontekście słowo „jednorożec” przybiera określone znaczenie na podstawie pewnego systemu konwencji językowych i jakie skojarzenia myślowe, oparte na nabytych nawykach kulturowych, wywołuje wywołuje u określonych adresatów komunikatu”¹⁶. W tym sensie traktuję Banksy'ego jak jednorożca, zdecydowanie.

16 U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisber, M. Oleksiuk, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1994, s. 112.

I. Szablon – technika działania czy sposób istnienia?

Wizerunek Banksy'ego można porównać do wyciętej w szablonie luki, której kontury domagają się wypełnienia treścią. Wbrew pozorom dysponujemy dziś całkiem sporą porcją informacji na temat najsłynniejszego współcześnie grafficiarza, co sprawia, że jest on jedynie „pseudoanonimowy”¹⁷. Jednak udostępniane publicznie informacje nierzadko są sprzeczne i nie pozwalają wciąż na skonstruowanie jego spójnego obrazu.

Według gazety „TIME Entertainment”¹⁸ jego prawdziwe nazwisko to Robert Banks. Natomiast „The Mail on Sunday”¹⁹ utrzymuje, że pod pseudonimem ukrywa się niejaki Robin Gunningham, urodzony w 1974 roku w Bristolu lub okolicach. Witryna internetowa, na której możemy oglądać prace Banksy'ego została zarejestrowana przez Stephena Lazarides'a, który mimo kierowanych ku niemu podejrzeń, ciągle utrzymuje, że jest jedynie menedżerem artysty.

Od czasu do czasu prasą wstrząsają doniesienia o rzekomym sfotografowaniu „prawdziwego Banksy'ego”. Wówczas w środowisku zainteresowanych odczuć można niemałe poruszenie, sprawą także szybko interesują się media. Sytuacja taka miała miejsce podczas festiwalu sztuki ulicznej Wall of Sounds na Jamajce, kiedy to organizator imprezy, Peter Dean Rickards skierował ku Banksy'emu obiektyw aparatu, a później sprzedał zdjęcia dziennikarzom *London Evening Standard*. Także Brytyjski krytyk Brian Sewell uważa, że udało mu się uchwycić prawdziwego Banksy'ego na zdjęciu²⁰. W 2004 roku *Evening Post* ujawniło jego rzekomą tożsamość, przytoczyło domniemany biogram i zamieściło kilka zdjęć. W 2008 roku to samo robi *Daily Mail*²¹. Po pewnym czasie zasoby treści, które można by „odgrzać” i na nowo wywołać zainteresowanie wokół postaci Banksy'ego zaczęły się wyczerpywać, a kolejne artykuły w prasie i internecie stały się mocno redundantne.

17 Tak nazywa Banksy'ego Aleksandra Nizyńska, zob. tejsze, *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*, Wyd. Trio, Warszawa 2011.

18 <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1679794,00.html>, dostęp: 30.09.2013.

19 <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1034613/Banksy-uncovered-The-nice-middle-class-boy-graffiti-guerrilla.html>, dostęp: 30.09.2013.

20 <http://www.briansewell.com/artist/b-artist/banksy/banksy-portrait-revealed.html>, dostęp 30.09.2013.

21 <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1034538/Graffiti-artist-Banksy-unmasked---public-schoolboy-middle-class-suburbia.html#commentsn>, dostęp: 30.09.2013.

Wiarygodność tego typu rewelacji jest coraz częściej podważana, a nieufność w stosunku do kolejnych demaskatorów wzrasta.

Od czasu do czasu sam Banksy udziela wywiadów (głównie telefonicznych)²², w których naśmiewa się z przypominającego obsesję, a nawet kult, zainteresowania mediów i społeczeństwa swoją twórczością. Kpi z nabywców jego dzieł, kupionych, jego zdaniem, za cenę nieporównywalnie wyższą od realnej wartości²³.

Technika szablonu, którą doprowadził do poziomu dzieła sztuki, pozwala mu na maksymalizację efektu przy skróceniu czasu tworzenia „wrzutu” do minimum. To właśnie ta niezwykła wydajność zainspirowała Banksy'ego i zapoczątkowała nowy rozdział w historii graffiti. Przytaczana przez wiele źródeł²⁴ legenda o genezie jego twórczości przypomina strukturę mitu założycielskiego: otóż nikomu nie znany chłopak próbuje swych sił w starciu z wagonami kolejowymi. Puszka sprayu w dłoni i długie sekundy, które zajmuje wykonanie rysunku. Nagle słychać nadciągające służby porządkowe. Ciężko będzie uciec, funkcjonariuszy jest zbyt wielu. Banksy nie ma wyboru, ratuje się wskakując pod jeden z wagonów. Wówczas, leżąc w ciszy, czekając aż policja oddali się na bezpieczną odległość, dostrzega numer wagonu wykonany w technice szablonu. Gdyby i on użył szablonu, wykonałby swą pracę o wiele szybciej i z pewnością nie musiał teraz leżeć, skulony pod pociągiem...

Figura szablonu dobrze oddaje sposób istnienia Banksy'ego w świadomości społecznej. Dysponujemy pewnym materiałem bazowym – powtarzalnością stylu, wypracowanymi charakterystycznymi motywami, stałym pseudonimem (jednego czy kilku współpracujących artystów), powracającymi skojarzeniami ze środowiskiem brytyjskiego street-artu oraz zdawkowymi faktami: mężczyzna, ok 40 lat, wywodzący się z klasy średniej. To ciągle zbyt mało, byśmy mogli go sobie wyobrazić. Pojawiające się co jakiś czas przeczące sobie wizerunki różnych, rzekomo demaskujących fotografii także temu nie sprzyjają. Mamy jedynie obrys nieidentyfikowalnej postaci, postaci bez twarzy.

22 Wywiad telefoniczny dla Sunday Times <http://www.unurth.com/Banksy-Interview-Video>, dostęp 30.09.2013.

23 Wywiady dla Sunday Times (wrzesień 2006), magazynu Wired, magazynu Venue oraz magazynu Swindle w 2005 roku.

24 Banksy, *Wojna na ścianach*, tłum. K. Kamińska, Wyd. Sine Qua Non, Kraków 2012, s. 13.

Nawiązując do koncepcji Anthony'ego D. Smitha, analizowanej przez Stanisława Filipowicza w książce pt. *Twarz i Maska*, „tożsamość jest artefaktem, musi zostać skonstruowana przy pomocy instrumentarium, jakie zapewnia publiczne uczestnictwo”²⁵. Banksy swoim postępowaniem przeciwstawia się tak postawionej tezie. Uczestniczy w życiu publicznym, ingeruje w nie, pozostawia ślady, jednak bez tożsamości – a konkretnie bez tożsamości wizualnej. „U Smitha maska jest prototypem twarzy”²⁶. Banksy zamiast maski, zakłada czapkę niewidkę. Jego tożsamość będzie budowana na bazie materiału negatywnego – ta swoiście apofatyczna narracja sprawia, że „obraz artysty”, jaki odbierają widzowie, konstruowany jest z tego, czego nie wiedzą i czego nie widzą.

O Banksy'm zaczęło być głośno na przełomie 2006 i 2007 roku. Wychodząc od street-artu opartego na ideologii pacyfistycznej, podejmującej w dużej mierze również krytykę kapitalizmu, Banksy nie stroniąc od charakterystycznego dla siebie poczucia humoru, zaczął umieszczać swoje prace w coraz bardziej ryzykownych i trudno dostępnych miejscach. Takie działanie przyniosło mu rozgłos nie tylko w środowisku artystów, ale przede wszystkim ściągnęło na niego uwagę mediów. Rosnące zainteresowanie sprawiło, że mieszkańcy budynków, na których Banksy umieścił swoje prace, skuwali fragmenty tynku z dziełem i wystawiali je na aukcjach. Anegdotycznie wręcz brzmi historia o pracownikach angielskiej kolei. Przeszli oni specjalne szkolenie, którego celem było nauczenie ich rozróżniania autentycznych dzieł Banksy'ego od jedynie podobnych podróbek, by przypadkiem nie zniszczyć cennego graffiti. Słynne są również dzieje ogromnego malowidła ściennego z Bristolu, które przedstawia nagiego mężczyznę zwisającego z parapetu okna, uciekającego przed mężem swojej kochanki. Ta kontrowersyjna praca sprawiła, że władze miejskie zdecydowały się zorganizować referendum i podjęcie decyzji o pozostawieniu obrazu przekazać mieszkańcom. 97% głosujących nie chciało, by graffiti zostało usunięte²⁷.

Bazowa dawka informacji, mniej lub bardziej wiarygodnych, pozwalających w ogóle mówić o Banksy'm jako „realnej postaci”, pochodzi z kilku rodzajów źródeł. Najpopularniejsze i najłatwiej dostępne są artykuły prasowe. To z nich najczęściej dowiadujemy się, że „wreszcie poznano tożsamość Banksy'ego!”. Demaskatorskie teksty zazwyczaj powielają podstawowy pakiet informacyjny, poszerzony czasem o fantazyjne

25 S. Filipowicz, *Twarz i maska*, Wyd. ZNAK, Kraków 1998, s.60 .

26 *Ibidem*, s.61.

27 S. Wright, *Nie ma jak w domu*, Wyd. Sine Qua Non, Kraków 2011, s. 89.

spekulacje oraz „jedyne autentyczne” zdjęcia artysty schwytanego przez aparat. O kolejnych rzekomych aktach zdemaskowania Banksy'ego natychmiast donosi również telewizja, radio i media internetowe.

Drugie źródło informacji to wspomnienia tzw. „przyjaciół z dawnych lat”²⁸, osób, które utrzymują, że znały go, zanim jeszcze Banksy stał się sławny. Książki te nie rozwiewają wątpliwości, co do prawdziwej tożsamości artysty, skupiają się raczej na opisie jego osobowości, charakteru i sposobie bycia, czasem lwią część zajmują odczucia samego autora, jego anegdoty i opowieści, nie wnoszące wiele od strony merytorycznej. Mimo to, książki te są wydawnictwami wielonakładowymi, niemal od razu wyprzedawanymi. Postać Banksy'ego jest tutaj wabikiem, przyciągającym wszystkich żądnych informacji.

Trzecie źródło – to wypowiedzi samego Banksy'ego. Nie mam na myśli twórczości z zakresu street-art-u. Choć także sygnowane są jego pseudonimem, te charakteryzują się nieco nieco odmiennym statusem. Zarówno publikacje książkowe (*Wall and Piece* czy *Banging Your Head Against A Brick Wall*), jak i film paradokumentalny pt. *Wyjście przez sklep z pamiątkami* stanowią swego rodzaju meta-komentarz, niekiedy nawet przybierają formę manifestu. Czasem jest to album ze zbiorem jego najważniejszych prac, uzupełniony „opowieściami z życia” i „życiowymi przemyśleniami”. Z tekstów tych wyłania się obraz błyskotliwego, lecz być może nie najinteligentniejszego mężczyzny w prawdopodobnie średnim wieku, który w absolutnym poważaniu ma wszelkie autorytety tego świata. Z jego wypowiedzi można wywnioskować, że chce uchodzić za osobę niezależną i bezkompromisową. Dowcipną, a przy tym nieco zgorzkniałą i wulgarną. Na podstawie takiego materiału można by za pewne stworzyć niejeden portret – psychologiczny.

28 Jak np. wspomnienia Roberta Clarke'a: *Seven Years with Banksy*, Michael O'Mara Books Limited, Londyn 2012.

II. We władzy spojrzeń – między panoptikonem a synopticonem

Interesujące, że w filmie pt. *Wyjście przez sklep z pamiątkami* Banksy odwraca pytanie o swój wizerunek. Materiał ten, stylizowany na dokument, w powszechnym odbiorze to „film o Banksy'm”. Lepiej jednak pasuje do niego opis: „film o poszukiwaniu Banksy'ego”, albo „film o nieokiełzanej żądzy zobaczenia jednego człowieka”. Igrając z tym pragnieniem, reżyser sadza rzekomego Banksy'ego w cieniu, pozwalając oku kamery uchwycić jedynie zarys zakapturzonej postaci. Zmieniony komputerowo głos narratora tylko potęguję wrażenie skrywanej autentyczności. Tak naprawdę jednak głównym bohaterem staje się w filmie postać Thierry'ego – mężczyzny na skraju obłędu, który w pewnym momencie za cel życiowy stawia sobie dotarcie do Banksy'ego. Zatem obrazem, który widz dostaje, pytając o obraz Banksy'ego, jest wizerunek człowieka, który patrzy – a raczej próbuje – na Banksy'ego spojrzeć. Banksy staje się jednym z obiektów na scenie społeczeństwa spektaklu, z tym, że ciągle zakryty jest on kurtyną.

Foucault postuluje jednak, by obecnej rzeczywistości nie nazywać za Debordem spektaklem. W swych tekstach podkreśla, że poprzez wielość krzyżujących się spojrzeń nasze życie podlega samonapędzającemu się mechanizmowi nadzoru, a „pod zasłoną obrazów kryje się blokowanie ciała”²⁹. Gdy zadanie epoki nowoczesnej zostanie spełnione i każdemu człowiekowi umożliwi się spoglądanie, czy też podglądanie wszystkich wokół, postawa Banksy'ego stanie się sprzeczna z obowiązującym systemem dostępu do wizualności bliźniego. Banksy pomiędzy widzem a własnym obrazem stawia lustrzaną przesłonę. Tym samym jedyną odpowiedzią na chęć zobaczenia pożądanego obiektu, będzie dostrzeżenie siebie pożądanego. To intrygujące w kontekście potwierdzonego faktu, że Banksy wspiera finansowo fundację Sightsavers³⁰ – organizację niosącą pomoc w zakresie przywracania wzroku osobom z zaburzeniami widzenia w krajach rozwijających się. W 2006 roku wypuścił nawet specjalny druk, którego dochód ze sprzedaży przeznaczony został na potrzeby fundacji.

29 M. Foucault, *Panoptyzm*, w : tegoż, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wyd. Aletheia, Warszawa 1993, s. 260.

30 <http://www.prweb.com/releases/2012/10/prweb9989662.htm>, dostęp: 10.10.2013.

Działania Banksy'ego zawsze przyjmują wymiar strategii subwersywnej – pomaga tym, którzy nie mogą zobaczyć nic, natomiast ci, którzy chcieliby zobaczyć za dużo, są przez niego skutecznie zwodzeni. Ucieczka z pola widzenia to także rodzaj oporu wobec współczesnej tendencji do magazynowania danych o istniejącym świecie w różnego rodzaju jawnych lub utajnionych bazach. Istnienie tego typu zasobów, najczęściej o randze państwowej lub międzynarodowej wzmacnia tylko poczucie stałej kontroli, której podlegamy.

Kierunkowość nadzorujących spojrzeń interpretuje także Zygmunt Bauman, przeddefiniowując Foucaultowską koncepcję panoptikonu. Niejako równoległe do stanowiska francuskiego filozofa, Bauman akcentuje inny proces, niezwykle istotny dla obecnie zachodzących przemian. Nowoczesny Synopticon³¹, sytuacja, w której to wielu spogląda pożądliwie na niewielu, prezentuje model współczesnego uczestnictwa w obiegu obrazów. Rozwój technologii i mediów zezwala na cyberpodróże i zagłębienie w najbardziej intymną sferę osób popularnych. Podmiot, na którym koncentruje się nadzór pozornie uległ zawężeniu do grupy, która „jest oglądana”. Należy jednak zauważyć, że przymus i konieczność, integralne składowe systemu Foucaultowskiego, zostają wyparte przez dużo bardziej atrakcyjny motywator, pobudzający spojrzenia – ciekawość. Kuszące wyglądy osób znanych przyciągają wzrok wszystkich. Tym bardziej, jeśli osoby te stale się ukrywają.

Nathalie Heinich w swojej książce pt. *On visibility. Excellence and singularity in a media regime*³² poświęca wiele miejsca kultowi gwiazd i ich statusowi, który bezpośrednio łączy się z rozpoznawalnością. Zwraca ona uwagę na to, że zadaniem współczesnych mediów jest przede wszystkim „fabrykowanie wszechobecności”, odkąd praktyka wystawiania wizerunku na ogląd publiczny przestała być uznawana za uwłaczającą. Myśli Heinich i Baumana spotykają się w oświeceniowej jeszcze koncepcji Chamforta, opisującego zjawisko szczególnej asymetrii między liczbą „rozpoznających” i „rozpoznawanych”. W ujęciu francuskiej socjolog, w procesie rozpoznania przejawiają się co najmniej trzy funkcje: potwierdzenia istnienia, szacunku dla rozpoznanego statusu oraz wdzięczności za możliwość obcowania z oryginałem. Nierówność wynikająca z takiej relacji sprawia, że po stronie

31 Pojęcie ukute przez Thomasa Mathiesena, za: Z. Bauman, *Wojny o przestrzeń – sprawozdanie z przebiegu działań*, w: tegoż, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika* przeł. E. Klekot, Wyd. PIW, Warszawa 2000, s. 64.

32 Na podstawie wykładu bazującego na treści książki N. Heinich, *De la visibilité: Excellence et singularité en régime médiatique*, Gallimard, Paryż 2012, wygłoszonego przez N. Heinich w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego 22 maja 2013 roku.

„rozpoznawanych” następuje akumulacja „kapitału widzialności”, który staje się realną wartością wymienną w stosunku społecznym. Generuje ona także wyodrębnienie osobnej grupy arystokratycznej – elity widzialności. Najlepszym przykładem tego zjawiska jest funkcjonowanie w mediach tzw. celebrytów – osób, którym ciężko przyporządkować konkretne osiągnięcia (artystyczne, sportowe, etc.), za sprawą których ich wizerunek mógłby trafić do obiegu obrazów. I choć nie znamy ich nazwisk czy profesji, to coraz częściej dzięki różnym kanałom komunikacyjnym (telewizja, prasa, internet, outdoor) widzimy ich twarze. Ta widzialność oderwana od zasług staje się antywartością (jest aksjologicznie ambiwalentna).

Retrospektywne ujęcie źródeł widzialności pozwala autorce książki wyodrębnić kilka istotowo odmiennych kategorii: widzialność dodaną do urodzenia (np. król), widzialność dodaną do działania (polityk), widzialność dodaną do talentu (artysta). Niektóre zawody zawierają w sobie tzw. endogeniczną widzialność – np. prezenterzy telewizyjni, którzy nie istnieliby w swej roli, gdyby nie wystawiali się na publiczny ogląd. Heinrich zwraca uwagę na uczucia, które rodzą się w stosunku do przedmiotu (podmiotu) oglądu. Najczęściej jest to rodzaj podziwu, swoistego przywiązania, czasem identyfikacja. Nawiązuje się więc specyficzna relacja miłosna – tak jak w wypadku bohatera filmu *Wyjście przez sklep z pamiątkami*. Thierry ogarnięty „romantyczną wizją więzi bliskiej”, podąża tropem niewidzialnego Banksy'ego, mając nadzieję na spełnienie (na kontakt wizualny). Przy długo wyczekiwanym spotkaniu z idolem możemy nastąpić tzw. *disruptive effect* – zakłócenie, zawód, wynikające z rozbieżnych projekcji i zastanej rzeczywistości. Może on przyjąć dwojaką postać: na korzyść rozpoznanej postaci lub przeciwnie – dewaluuując jej „prawdziwe oblicze”, niespełniające oczekiwań i wyobrażeń. W relacjach naocznych świadków, mogących poświadczyć „rzeczywiste istnienie Banksy'ego”. często pojawia się to specyficzne napięcie, charakterystyczne dla opowieści o „żywej legendzie”. Towarzyszy tym opowieściom wyjątkowa atmosfera i szereg wydarzeń o charakterze symbolicznym - albo wręcz przeciwnie: rozczarowanie przeciętnością, zwyczajnością, czy „ludzkością” jego postaci. Bowiem brak dostępnego wizerunku sugeruje przecież coś zgoła innego.

III. The Nondescript Son of Bristol

Na przestrzeni ostatnich kilku lat postać Banksy'ego uległa silnemu zmityzowaniu. W kręgach początkujących adeptów street-artu jest dziś otaczana kultem. Aura niesamowitości, która mu towarzyszy, to konsekwencja praktykowanej przez niego odwrotności ekshibicjonizmu – ten sposób działania zapewnił mu niebywały rozgłos. Ukrycie napędza niezaspokojony popęd skopiczny publiczności, podsycany jeszcze dodatkowo przez żadne obrazu media. Jednocześnie to ukrycie jest jednak pewnym zaspokojeniem – odpowiada na potrzebę tajemnicy, na chęć „ponownego zaczarowania świata”, o którym pisał Weber. Bowiem „najciekawszymi elementami historii są luki, brakujące elementy”³³.

Jak wygląda Banksy? Zamiast tego pytania wolałabym postawić inne: jak wygląd Banksy'ego jest opisywany? Jego rzekomy znajomy z dawnych czasów, Robert Clarke, autor książki pt. *Seven Years with Banksy*, wspomina:

A brief description: he is quite tall but not overly so, he is slim and slightly gangly. His dress sense isn't really together. His clothes didn't make any sense. He wasn't trying to concoct a look or identify with some youth code. It was **nondescript. This guy was a crow, he didn't stand out, or in, you just would'nt notice him. He could blend in or out at will as if he had an invisible cloak. [...] To be that way requires some magic spell or something and I don't think he was conscious of that effect – he was born with it. This is the first clue to how he's managed to go so long undetected.**³⁴

Kluczowym sformułowaniem jest użyte tutaj słowo „nondescript” – Banksy jest nieopisywalny, a my nie jesteśmy w stanie odnaleźć sensu chociażby analizując styl jego ubioru. Poza tym, co istotne: jest niezauważalny w tłumie, jakby nosił na sobie pelerynę-niewidkę.

W swojej opowieści Robert Clarke przytacza także kilka snów z udziałem Banksy'ego:

33 S. Wright, *Nie ma jak w domu*, Wyd. Sine Qua Non, Kraków 2011, s. 5.

34 R. Clarke, *Seven Years with Banksy*, Michael O'Mara Books Limited, Londyn 2012, s. 24-25.

I had started a lot to see Robin in my dreams, he had penetrated my mind so subtly and he was really there night after night, strong, determined, psychic, delivering up endless antics. That guy sure is real, I thought, over morning coca-leaf tea. He's super-fucking real. *One dream of many: I'm in a darkened room with Robin and a paranoid feeling resounds. The light is low. There is a large book between us. He has created a complete dictionary full of pictures and reams of text, to replace our conventional ones. **This new dictionary transforms our language and perceptions, it's intended to seep into our conscious minds. It's aesthetic is revolutionary, to replace our common interpretations.** I hold this book and flip through its pages in a fervour, the text flies off the pages, along with the images, floating transparently in the gloom around us. A fire burns in a grate, I can hear it crackling and feel its warmth. A desk holds the weight of this tome, a modern **Book of Kells** and its meanings absorb my mind's eye. Yet, we are being pursued by shadows. Dark forces are approaching while the wind whistles up. We move off, this way and that, I'm swiftly following him. We both board a small aircraft which Robin knows how to fly and we glide up and out, north, above the West Country, over Cotswold valleys, with villages of honey-stone and ancient steeples. The people peacefully sleep in their beds. 'Ah, my beloved valleys', I murmur. It's darkening and the landscape looms up at us, the hills rise to meet our aircraft as we fly low, Robin's presence cocooned safely in the cockpit. Alighting next to ancient Saxon church lying deep in the fold of hills we step out into a dust of frost that lies all about us. Stars glint in a moonless heaven, pulsing from above. We carry the book into the sacred building, uplifting a central flagstone near the altar and place the book in its hiding place for now, it being wrapped in patterned azure silk. I feel old England protecting its own.*³⁵

Fragment ten nie pasuje do kontekstu, z którego został zaczerpnięty. Reszta opowieści Roberta Clarke'a to snuta dość potoczną angielszczyzną historia znajomości z niezbyt towarzyskim grafficiarzem. Nagle, w momencie przytaczania snów o Banksy'm, Clark pisze jak natchniony, przywołując senną malignę wysławia się doniośle i patetycznie. Jego nieco enigmatyczne nawiązania do ważnych elementów kultury anglosaskiej ujęte zostają w obraz przeżycia niemal mistycznego. Sam fakt, że Banksy jest w stanie przeniknąć do snu narratora i zawładnąć jego umysłem to istotny sygnał. Należałoby wówczas czytać jego postać jako

³⁵ R. Clarke, *op. cit.*, s. 64-66.

szamana-przewodnika, która przekraczając granice jawy i snu, prowadzi Roberta Clarke'a w przedziwną oniryczną podróż.

Należy także zwrócić uwagę na motyw księgi – atrybut mędrca, który ustanawia *doctrina nova*, przeddefiniowując dotychczasowe wartości i sposoby rozumienia. Postaci spowija mrok – mający nastać porządek jest dopiero *in statu nascendi*. Book of Kells, będąca punktem odniesienia w kluczowym momencie snu, to przecież jeden z najcenniejszych zabytków irlandzko-saskiej sztuki wczesnośredniowiecznej, stanowi tutaj symbol artystycznego kunsztu i autorytet natchnionej treści. Słynna dolina Cotswold dopełnia mitycznego krajobrazu sielankowej starej Anglii, gdzie czas uwięziony w bujnej zieleni i zabytkowych ruinach jakby się zatrzymał. Błyszczące gwiazdy nadają chwili niecodziennej ceremonialności, gdy obaj bohaterowie snu uroczyście wnoszą księgę do kościoła i składają ją na ołtarzu w lazurowym jedwabiu...

Inny sen Roberta Clarke'a, również z udziałem Banksy'ego, brzmi następująco:

Robin and I sit silently within an ancient stone circle reminiscent of Stanton Drew under a yew tree. Wearing heavy dark coats we watch a flock of crows curve through a cold sky. We listen to them. We converse.

I: 'We have a surveillance culture.'

He: 'When negativity ceases, creativity is born.'

I: 'It is a luxury to not be recognized and deciphered.'

He: 'Creativity holds the transformative powers.'

I: 'In the future we will reject our fifteen minutes of fame.'

He: 'We are beyond them.'

I: 'Instead we will pay dear for our anonymity.'

He: 'When we are faster than them we hold an unseen space, a timeless zone.'

I: 'We create our Eden.'

He: 'The unseen place is where I operate.'

I: 'Then when they arrive there later they will see.'

He: 'Yeah, then they see and respond.'

I: 'The future is ours.'

He: 'The future will be the people's.'

I stand and throw around him a cloak of protection. In return he writes an oath with his finger on the sacred ancestral stones. A crow hops toward us, then Robin and the bird merge, become as one, and flap its wing and ascend to the azure blue of the limitless sky. I remain of my own plane, sure of life.³⁶

Opisywana rzeczywistość przywodzi na myśl czasoprzestrzeń z innego porządku, niemal sakralną. Mamy tu cis – drzewo nieśmiertelności, starożytne kamienne kręgi Stanton Drew, wypisywany tekst przysięgi i kruka, symbol mądrości, a być może także zwiastun wojny, nadchodzących przemian, który unosi Banksy'ego ku bezkresnemu niebu. Natomiast przytoczony dialog w warstwie językowej przypomina rozmowę dwóch mędrców, rozważających losy świata i ludzkości. Poruszają oni w swojej konwersacji kwestię odrzucenia sławy i anonimowości, za którą przyjdzie im „słono zapłacić”. Argumentują jednak, że są „ponad tym” i „działają w miejscach niewidocznych/ ukrytych”. To kolejna w książce Clarke’a próba uzasadnienia zachowania Banksy’ego.

Interesująco zbieżna konwencja opisywania postaci Banksy’ego została utrzymana w rzekomo jego własnym dziele – utworze para-dokumentalnym pt. *Wyjście przez sklep z pamiątkami*³⁷. Między 31 a 33 minutą filmu o Banksy'm wypowiada się jego cień, Thierry. W pewnym momencie widz uświadamia sobie, że to Thierry zawłaszcza całkowicie pole przeznaczone dla głównego bohatera opowieści. Narracja pozornie „poszukując Banksy’ego”, tak naprawdę koncentruje się na mężczyźnie, który poświęcił kilka lat swojego życia, by wreszcie dotrzeć do „niewidzialnego” artysty. Przytoczony fragment jest dobrym przykładem eskalacji zainteresowania daną osobą poprzez uniedostępnienie jej wizerunku. Zabieg ten wpływa znacząco na rozszerzający się kult ukrytych postaci. Wobec tego spotkanie z nią może przypominać sytuację niemal z pogranicza przeżycia mistycznego – filmowe tło muzyczne sugeruje aurę cudowności, a językowy opis sytuacji uzupełnia zasugerowany kontekst: „cudowny”, „magiczny”, „był taki ludzki” – ale nie wiadomo właściwie „jaki” – przez serię zająknięć zaczyna obowiązywać narracja apofatyczna. Niewyraźność cech

³⁶ R. Clarke, *op. cit.*, s. 143-144.

³⁷ Fragment filmu Banksy'ego, *Wyjście przez sklep z pamiątkami*, produkcja: Paranoid Pictures Studio, Wielka Brytania/ USA 2010, dystrybucja w Polsce: GutekFilm, Warszawa 2011, 31:45 – 33:12.

osobowych zostaje usprawiedliwiona tezą o przesunięciu wizerunku w pole dzieła („he is like what he represents”).

Gdyby zapomnieć na chwilę, że rozważania toczą się wokół najśłynniejszego street-artowca, można by zespół cech dystynktywnych, wyróżniających jego postać, odczytać jako charakterystykę równie popularnej figury antropologicznej, funkcjonującej już w najstarszych tekstach kultury. „W opowieściach łotrzykowskich, w karnawałach i hulankach, w rytuałach sakralnych i magicznych, w religijnych lękach i uniesieniach człowieka – widmo trickstera nawiedza mitologie wszystkich czasów, nieraz pod postaciami niebudzącymi wątpliwości, innym razem w dziwnie zmienionym stroju”³⁸, pisze Carl Gustav Jung. Podstawową kategorią, która pozwala na doszukiwanie się tu analogii z fenomenem Banksy’ego jest istotowa nieokreśloność – zarówno pod względem fizjonomicznym, jak i moralnym. Modus bytu trickstera to ambiwalencja, jak pisze Monika Sznajderman: „amorficzna natura”³⁹, niszczyielska i twórcza zarazem. Pokrewny dla obu postaci jest także motyw ciągłej wędrówki, przemieszczania się, wykonywania „szelmowskich żartów” i „złośliwych psot” – tym przecież jest uliczna partyzantka ze sprayem w dłoni. Sposób istnienia trickstera sprawia, że znajdując się bardzo często w trudnych sytuacjach, musi on wykazać się nadzwyczajnym sprytem i czujnością, by uniknąć negatywnych konsekwencji swoich poczynań. A mimo kilku głośnych przypadków o rzekomym pochwyceniu Banksy’ego przez służby porządkowe, nie odbył on jeszcze żadnej kary pozbawienia wolności.

Monika Sznajderman zwraca również uwagę na „dwuznaczny charakter pomocy udzielanej ludzkości”⁴⁰ przez trickstera. Warto przypomnieć wspomniane wcześniej działania Banksy’ego na rzecz fundacji Sightsavers – by wyrównać zachwianą w przyrodzie harmonię odmawia on zbyt zachłannym widzom swego wizerunku, na rzecz osób, których wzrok pogrążony jest w wiecznej ciemności lub ku ciemności zmierza. Pozornie znaczącą różnicą, punktem, w którym charakterystyki obu figur się rozmiągają, jest aspekt cywilizatorski⁴¹ – wydawałoby się, że akcje Banksy’ego cechuje ideologia anarchistyczna. Jednak nie jest to jedynie podważanie istniejących autorytetów i systemu władzy – wizualne przekazy Banksy’ego kreują całkiem konkretną propozycję nowego porządku, który możliwy będzie

38 C. G. Jung, *O psychologii postaci Trickstera*, w: P. Radin, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, przeł. A. Topczewska, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 226.

39 M. Sznajderman, *Błazen, maski i metafory*, Wydawnictwo słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2000, s.19.

40 *Ibidem*, s. 28.

41 *Ibidem*, s 36.

dzięki występniemu działaniu, ściągniętemu na niego gniew wyższej instancji (nasuwa się oczywiste porównanie z mitem prometejskim).

Jednak proces mityzacji nie ograniczył się jedynie do niego samego – niewidzialnego, tajemniczego wizualnego snajpera, cudem unikającego konfrontacji ze służbami porządkowymi. W wymienionych wcześniej materiałach źródłowych także miasto, z którego pochodzi artysta, opisywane jest w kategoriach mitycznej krainy, warunkującej wyjątkowość Banksy'ego. Charakteryzowane jako miejscowość, której mieszkańcy wykazują niemalą skłonność do działań anarchistycznych. Podkreślana często tradycja buntu to forma odpowiedzi na niezadowolające warunki – społeczne, ekonomiczne, polityczne...

Bristol is an eclectic and creative town. [...] There's something in the Bristol water that loves the maverick, the independent thinker – the more advanced the better. The city's hills resemble Rome or San Francisco and any son that has walked stoned immaculate through its many streets on a frost-bitten night with the moon on high will tell you it is the most bohemian of places. [...] I spent four years in San Francisco but I never met any hippies that matched the bizarre, exceptional freaks that Bristol housed. [...] The Bristolians know it, like I said, there's something in the water.⁴²

42 R. Clarke, *op. cit.*, s. 86- 87.

IV. Walka o wolność

Zdawałoby się, że programowe ukrycie Banksy'ego służy zaprzeczeniu stereotypowej formule show-biznesu, jakoby wizualna egzystencja w środkach masowego przekazu (udział w społeczeństwie spektaklu) gwarantowała komercyjny sukces. Świadczyć może o tym chociażby jedna z kilku ironicznych akcji, jakie zainicjował: w 2006 roku przerobił płytę amerykańskiej celebrytki Paris Hilton, zmieniając jej zawartość na utwory punkowe, tytułując całość wdzięczną sentencją *90% of success is just showing up*⁴³. Swoją postawą udowadnia nieprawdziwość mechanizmu, który zapewne wydaje mu się nieuprawomocniony.

Dużo poważniejszym przedsięwzięciem była praca z 2008 roku – wówczas na jednym z budynków w Londynie pojawiło się największe dotychczas dzieło Banksy'ego. Graffiti przedstawia policjanta obserwującego zakapturzonego chłopca malującego na ścianie olbrzymi napis One Nation Under CCTV. Telewizja przemysłowa o zamkniętym obwodzie⁴⁴ instalowana jest dziś w większości firm, sklepów, ogarnia także coraz szersze kręgi przestrzeni publicznej – monitoring miejski również bazuje na tym systemie. Służy on do obserwowania terenów miasta oraz zapewnienia większego bezpieczeństwa. Dla Banksy'ego stanowi zaś największe źródło nadzoru i wkraczającej w sferę wolności obywatelskich kontroli. Tendencje do nadmiernego, ostentacyjnego wręcz pokazywania się (przypadek Paris Hilton) oraz wszelkie narzędzia wspomagające uczynienie przestrzeni miasta jak najbardziej klarowną, przejrzystą, bez miejsc niewidzialnych i niekontrolowanych (CCTV), są głównym obiektem odniesienia twórczości Banksy'ego. Zjawiska te w większości jego dzieł padają ofiarą kpin i ironicznej trawestacji. Ukrycie wizerunku (czy jak próbuję interpretować w mojej pracy – wizerunek niewidzialny) – jest zabiegiem niemal koniecznym w kontekście przyjętej przez niego antyopresyjnej ideologii.

Można jednak, jak pokazał przypadek amerykańskiej studentki Jennifer Ringley, spróbować działania zupełnie odwrotnego. Spowoduje ono, że dla oka kamery przestaniemy być obiektem godnym zainteresowania. Hille Koskela w jednym z artykułów na temat

43 <http://news.bbc.co.uk/2/hi/5310416.stm>, dostęp 30.09.2013.

44 CCTV – Closed Circuit Television, por. P. Kałużny, *Telewizyjne systemy dozоровe*, Wydawnictwa Komunikacji i Łączności, Warszawa 2008, s. 13.

współczesnych mediów⁴⁵ przytacza historię młodej dziewczyny, która w 1996 roku zainstalowała w swoim pokoju w akademiku kamerę internetową, rejestrującą i udostępniającą użytkownikom sieci jej codzienne życie. Amerykanka zastosowała taktykę, którą Koskela nazywa „uwłasnowolniającym ekshibicjonizmem” – poprzez absolutne odsłonięcie obniża się intensywność popędu skopiczego publiczności. Tego typu zachowanie uniemożliwiania działania voyeurystyczne – pełna widzialność nie sprawi podglądaczowi żadnej satysfakcji. Także aparat opresji, chcący kontrolować dane pole wizualne, nie będzie inwigilować obszarów pozornie zupełnie przejrzystych. Pełne, swobodne dysponowanie własnym wizerunkiem jest dowodem na „posiadanie samych siebie” (*self ownership*)⁴⁶. Postawę taką można odczytywać jako akt emancypacyjny, przywracający podmiotowość. Największą obawą Banksy'ego i jednocześnie uzasadnieniem jego „skrywanego wizerunku” jest lęk przed reifikacją. Dysponowanie jego własnym obrazem przed inne podmioty, „obsadzenie” go w jednej z głównych ról spektaklu to coś, czego najbardziej chciałby uniknąć. Jednak odmawiając udostępnienia swojej re-prezentacji, napędza on jeszcze ciekawość i żądę obrazu. Koskela wyróżnia dwie formy sprzeciwu wobec kontroli współczesnych systemów monitoringu: „oporu wobec nadzoru [*opposing surveillance*] lub kontr-nadzoru [*counter surveillance*], unikania obrazów lub – przeciwnie – ich wytwarzania”⁴⁷. Pierwszy z nich definiuje rozwiązanie przyjęte przez Banksy'ego. Co prawda Banksy wytwarza obrazy, ale nigdy nie są to prezentacje jego własnej postaci – zawsze to wizualizacje zastępcze – jego liczne miejskie alter ego, artystyczne sobowtóry, o cechach charakteryzujących jego sposób istnienia (ukrycie, ruchliwość, przemieszczanie się pod osłoną nocy). Koskela proponuje skuteczniejsze od ukrycia rozwiązanie, które znosi niebezpieczeństwo „uchwycenia”: „kiedy pokazujesz „wszystko”, stajesz się „wolny”; nikt już nie może cię „uchwycić”, ponieważ nie ma już nic do uchwycenia”⁴⁸. Prawdziwie niewidzialnym można stać się dziś jedynie poprzez kontaminację z wszechobejmującą feerią obrazów, poprzez stopienie z tłem.

Interesującą strategię wypracował także Steve Mann, amerykański naukowiec i wynalazca, który obiektyw śledzących go kamer zwrócił przeciwko nim. Zaplecze teoretyczne dla swych działań nazwał „refleksjonizmem”⁴⁹ – jest to mechanizm polegający na

45 H. Koskela, *Kamery internetowe, telewizja i telefony komórkowe. Uwłasnowolniający ekshibicjonizm*, przeł. M. Heberle, Maciej Ożóg, „Kultura Współczesna”, nr 2/2009, s. 96 -114.

46 *Ibidem*, s. 106.

47 *Ibidem*, s. 105.

48 *Ibidem*, s. 109.

49 <http://wearcam.org/leonardo/reflectionism.htm>, dostęp 10.10.2013.

takim wykorzystaniu metod „opresora”, by ten sam stał się ich ofiarą. W tym właśnie uwidacznia się charakterystyczne dla proponowanej teorii Manna „odbicie” agresji. Ta swoiście lustrzana broń przypomina mityczny symbol obrony przed spojrzeniem Meduzy (Gorgony). Gdy Perseusz walczył z trójgłowym potworem, jako swojego oręża użył tarczy Ateny, której wypolerowana powierzchnia zadziałała niczym zwierciadło, paraliżując Gorgonę, skonfrontowaną z własnym obliczem. Tarczą Manna jest tzw. *wearcam* – mobilna kamera, którą nosi on na sobie podczas spacerów po mieście, monitorując obiekty monitorujące przestrzeń publiczną.

V. Sobie i innym wtórowanie

Niedostatek wizualny jest obsesyjnie rekompensowany rosnącą ilością materiałów tekstowych, które zdają się powielać jedynie swoje treści. Jednak każdej kolejnej publikacji, w prasie, internecie czy też księgarni, towarzyszy niemałe zainteresowanie – nadzieja na „odkrycie prawdy” jest wśród fanów artysty wciąż bardzo żywa. Są jednak twórcy, którzy paradoksalnie swoją szansę na ukrycie się dostrzegli w nadmiarze wizualnym. Wystarczy wspomnieć słynne multiplikacje wizerunku Andy’ego Warhola. Dzięki rozproszeniu obrazu na wiele wariantów właściwa podobizna zaciera się, w obiegu funkcjonuje już tylko zwielokrotnienie bez pierwowzoru, niczym Baudrillardowski symulakr. Mnogość nachalnie prezentujących siebie sobowtórów zniechęca spojrzenie, w którego polu pojawia się złowrogość „niesamowitego”⁵⁰. Być może, gdy nie pozostanie mu już nic innego, Banksy z ukrycia praktykowanego dotychczas przejdzie w fazę ukrycia poprzez multiplikację. O ile w „fazie niewidzialnej” nie wytworzył już swoich sobowtórów...

Znak powtórzony, znaczący jednocześnie „nas” i nami niebędący jest obiektem ambiwalentnym. Wizualna identyczność od zawsze budziła przynajmniej podejrzliwość, jeśli nie lęk, grozę czy trwogę⁵¹. Podwojenie i usamodzielnienie formy podwojonej, niezależnej od pierwowzoru staje się dla niego zagrożeniem. Andy Warhol celowo więc rozprasza swój wizerunek dzięki zabiegowi multiplikacji, zdając sobie sprawę, że decentralizacja obiektu pożądania i jego jednoczesność w wielu miejscach i postaciach potrafi zdezorientować nawet najbardziej zaangażowanego widza. Wzrok bowiem w pewnym momencie nie wie już, na co ma właściwie patrzeć. Jak pisze Baudrillard, „sztuka stała się obrazoburcza. Nowoczesny ikonoklazm nie polega już jednak na niszczeniu obrazów, lecz na ich fabrykowaniu, mnożeniu obrazów, w których nie ma nic do zobaczenia”⁵². Hiperwidzialność⁵³, której pionierem stał się Warhol, okazała się być całkiem skutecznym sposobem na petryfikację spojrzenia. Banksy, pozostając w cieniu, na światło dziennie zdołał jednak wypuścić serię

50 S. Freud, *Niesamowite*, w: *Pisma psychologiczne*, t. III, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 235.

51 *Ibidem*.

52 J. Baudrillard, *Spisek sztuki, Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, przeł. Sławomir Królak, wyd. Sic! Warszawa 2006, s. 51.

53 *Ibidem*, s. 111.

swoich imago zastępczych. Ten szczególny obraz nieobecności oflankowany jest pęczniącym nadmiarem wizualnym – multiplikowanych śladów, które zostawia.

Czy możliwe jest by Banksy, nie wytwarzając żadnego pierwowzoru, mógł produkować swoje sobowtóry? Część prac, których autorstwo przypisywane jest Banksy'emu, kwalifikuje się już jako zbiór kanonicznych znaków, stanowiących repertuar jego „odpowiedników” czy też świadectw obecności. Są to sobowtóry paradoksalne, choć może właściwszym określeniem byłyby „wizualne ekwiwalenty”. Potwierdzają jego obecność (uprzedniość: „Banksy tu był”) i dokonany akt twórczy (teraźniejszość), a poprzez wybór odpowiedniego wariantu wskazują na ważny w wybranym kontekście sens (aspekt). Te formy wizualne stają się wizerunkiem zastępczym. Najpopularniejszym śladem pozostawianym przez Banksy'ego jest znak małpy. Małpa – czy też maska małpia – pojawia się w wielu kontekstach, jednak od tego rodzaju reprezentacji Banksy wyraźnie się dystansuje – nie zakłada jej, pojawia się ona obok, nie jest używana, tylko zasygnalizowana. Małpa to albo pozytywnie rozumiany emblemat naśladownictwa – prymatu mimesis w systemie sztuki nowożytnej albo... – co bardziej prawdopodobne – „symboliczne wcielenie przedrzeźniającego diabła”⁵⁴. Już Cesare Ripa (1603) w *Ikonologii*⁵⁵ emblemat naśladownictwa ukazał właśnie jako kobietę z małpą u swych stóp. Małpę można oczywiście interpretować w duchu sporów ikonoklastycznych. Wówczas byłyby to baconowskie idole⁵⁶ – małpie podobizny rzeczywistości, które nabierają cech *simulacrae* (pozoru) – wizerunku fałszującego prawdziwe, boskie idee. Małpia maska to idol, który jednocześnie zasłania i prezentuje (ale samą siebie).

Ukrywając twarz, obok, w polu widzenia, Banksy ukazuje swój jedyny dostępny i jedyny możliwy, a zarazem zanegowany wizerunek – który natychmiast staje się idolem. Analogiczna sytuacja występuje w pracach Banksy'ego przy przedstawianiu Elżbiety II – poza antyroyalistycznym wydzwiękiem kryje się w tym coś więcej, uzupełnienie gorzkiej refleksji, sugerującej że wizerunek każdej znanej postaci, uchwycony w konsekwencji zostanie od niej „oddzielony”. Baudrillard⁵⁷ powiedziałby dosadniej – staje się symulakrum –

54 M. P. Markowski, *Pragnienie obecności*, Wyd. Słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 157-158.

55 C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Wyd. TAIWPN Universitas, Kraków 1998, s.104.

56 Por. M. P. Markowski, *op. cit.*, s. 156, Baconowskie idole - zniekształcone modele świata wytworzone przez postrzeganie naszego umysłu (plemienia, jaskini, rynku, teatru).

57 Por. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

nie zasłania rzeczywistości prawdziwej warstwą wszechobecnego spektaklu, ale do żadnej rzeczywistości już nie nawet nie odnosi – uwolnienie z reguł referencji zdominowało mechanizmy współczesnej kultury wizualnej. Innym rodzajem wizualnego alter ego jest dla Banksy'ego szczur, który miałby być nawiązaniem (a może nawet hołdem) do postaci słynnego francuskiego graffitiarza o pseudonimie Blek le rat. Sam Banksy przyznaje, że twórczość Xaviera Prou (prawdziwe nazwisko artysty) stanowi dla niego ogromną inspirację. W książce pt. *Wojna na ściany* stwierdził nawet, że „ilekroć myśli, że wymyślił coś oryginalnego, okazuje się, że Blek le rat już na to wpadł, i to 20 lat temu”⁵⁸. Poza tym wyobrażenie szczura doskonale odpowiada rodzajowi wykonywanej przez Banksy'ego sztuki – w nocy, w ukryciu, przemykając między obranymi za cel dzielnicami. Szczur jest też „jedynym zwierzęciem wolnym w mieście, rozsiewając się wszędzie, tak samo jak sztuka ulicy”⁵⁹.

Warto zwrócić uwagę również na popularność i skalę rozpowszechnienia tag-u, jakim Banksy znaczący ściany całego świata. Tag to w żargonie informatyków słowo kluczowe przypisane do określonego fragmentu informacji tekstowej, pozwalające go klasyfikować. Graffitiarze natomiast przyswoili ten termin na potrzeby określenia charakterystycznego kształtu z pogranicza tekstu i obrazu. Jest znakiem rozpoznawczym, dosłownie „metką” danego artysty. W przypadku Banksy'ego, któremu brakuje przedstawienia wizualnego, jego tag zaczyna funkcjonować jako obraz, kolejny paradoksalny sobowtór, nie zaś tylko podpis.

Natomiast jeżeli Banksy decyduje się założyć na twarz jakąś maskę, jest to maska przeciwgazowa, bardzo często reprodukowany na ścianach motyw. Nie ujawnia ona swoim znaczeniem zastępczej postaci Banksy'ego. Nadal ukrywając jego oblicze, kieruje uwagę na rzeczywistość, w której artysta sam siebie sytuuje. A jest to rzeczywistość permanentnej wojny:

Tymi, którzy naprawdę oszpecają nasze ulice, są firmy bazgrołące swoje gigantyczne slogany na budynkach i autobusach, starając się wywołać w nas uczucie, że jesteśmy kompletnie do niczego, dopóki nie kupimy tego, co nam oferują. Uważają, że mają prawo krzyczeć nam w twarz z każdego dostępnego kawałka przestrzeni, ale my nie mamy prawa im odpowiedzieć. No cóż, to oni rozpoczęli tę wojnę, a ściana to tylko narzędzie walki, możliwość wyboru, szansa, by im oddać.⁶⁰

58 Banksy, *Wojna na ściany*, tłum. K. Kamińska, Wyd. Sine Qua Non, Kraków 2012, s. 110.

59 Blek le rat o szczurach: http://en.wikipedia.org/wiki/Blek_le_Rat, dostęp: 30.09.2013.

60 Banksy, *Wojna na ściany*, tłum. K. Kamińska, Wyd. Sine Qua Non, Kraków 2012 s. 8.

Banksy walczy w ten sposób o zawłaszczaną przestrzeń i próbuje stawić opór przemocy wizualnej, jaką stosują wobec obywateli właściciele wielkich koncernów. Reaktywne działanie ma sprawić, że „treści przymusu” staną się mniej czytelne w zagęszczeniu informacyjnego szumu (tzw. *culture jamming* – zagłuszanie kultury). Niektóre z odpowiedzi Banksy'ego stanowią również jednoznaczny komentarz do propozycji konsumpcyjnego świata. Aleksandra Niżyńska w swoim opracowaniu na temat street-artu uznaje ten rodzaj sztuki za „alternatywną formę debaty publicznej w przestrzeni miejskiej”⁶¹. Zwraca ona również uwagę na samą, ważną w tym kontekście, genezę graffiti. Pierwotnie napisy i obrazy, malowane lub wydrapywane na ścianach, pojawiały się najczęściej właśnie w czasach wojny czy okupacji. Akcje te miały na celu odzyskanie obszarów zawłaszczonych „przez silniejszą władzę dyskursywną”⁶².

Tak zwany *subvertising*⁶³ (lub *adbusting*) to chyba najpopularniejsza dziś formuła ingerencji w przekaz, który zamierza się przedefiniować, wykorzystywana także przez Banksy'ego (wspomniana płyta Paris Hilton). Polega na przekształceniu treści o charakterze korporacyjnym czy politycznym dzięki zastosowaniu parodii, będącej jednocześnie swoistą prowokacją kulturową⁶⁴. Zakłócenie wyjściowej semantyki powoduje zarazem bojkot i przechwycenie przekazu (*detournement*)⁶⁵, a walka o znaczenia przybiera postać „semiologicznej partyzantki”⁶⁶. Operując na obrazach zastanych w przestrzeni miejskiej, Banksy wytwarza więc cudze, sparodiowane sobowtóry, które poprzez akt ingerencji i związki semiotyczne, stają się jego własnym obrazem. Wobec dokuczliwego braku referencji między nazwą („Banksy”), a wciąż niedostępnym dla widza obrazem (jego reprezentacją, np. fotografią), na zasadzie substytucji wszystkie wizualne produkcje łączone są z nazwiskiem bez twarzy.

61 Zob. A. Niżyńska, *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2011.

62 *Ibidem*, s.67.

63 P. Pluciński, *Uwolnić billboardy, czyli o subvertisingu*, „Kultura Popularna” nr 3/2003, s. 111, A.Czech *Subvertising?*, „Kultura Popularna” nr 1/2004, s. 119.

64 N. Klein, *No logo*, cz. IV, rozdz. pt. *Prowokacje kulturowe*, Wyd. Świat Literacki, Izabelin 2004, s. 298-299.

65 Forma działania subwersywnego (komentowanie rzeczywistości poprzez sztukę), ustanowiona w latach 50. XX przez środowisko Internationale lettriste, z którego wywodził się m. in. Guy Debord.

66 Por. U. Eco, *Kronika globalnej wioski*, w: tegoż, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska i P. Salwa, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1996, s. 157.

Element karnawalizacji pojawia się również w innych jego pracach, takich jak uzbrojone postaci clownów czy całujący się homoseksualni policjanci. To wywrócenie rzeczywistości do góry nogami i odwrócenie zastanego porządku, wydarzające się w obrębie pola artystycznego jest wyrazem nieakceptacji i postulatem zmiany społecznej. W odniesieniu do policjantów ma na celu przede wszystkim ośmieszenie aparatu władzy, który najchętniej zamknąłby Banksy'ego w więzieniu. Poprzez parodystyczne przedstawienie podmiot nadzorujący traci swój autorytet. Skupiony na drugiej osobie, zaangażowany uczuciowo, nie jest już przedstawicielem władzy, która chciałaby wyeliminować wszelką nieprzejrzystość. Do tej pory Banksy uwięziony był w pułapce widzialności, którą zastawiła na niego policja i system kamer CCTV. Funkcjonariusz, którego kreuje artysta, jest kierowany emocjami i ulega prawom, jakim podlega całe społeczeństwo, nie dysponuje więc już żadnymi meta-środkami, które pozwalałyby mu nad społeczeństwem panować. Inne wyobrażenia służb porządkowych ośmieszają z kolei ich nadgorliwość i siły skierowane w zupełnie niesłusznym kierunku – jak np. prace przedstawiające policjantów przesłuchujących lub przeszukujących małe bezbronne dziewczynki.

Nie bez znaczenia dla rozważań na temat niewidzialnego wizerunku Banksy'ego, rekompensowanego różnego rodzaju sobowtórami, jest przytoczona w jego autobiografii opowieść o królu i malarzu-włóczędzie, która zdaje się być narracyjną wariacją bazującą na słynnym sporze Zeuksisa i Parrasiosa. Podobnie jak część tekstów zamieszczonych w *Wojnie na ściany*, ma postać alegorycznej mini-przypowieści, komentującej przedstawione obok reprodukcje prac. Zacytowana od rzekomo spotkanego w barze nieznanego historia opowiada o królu i jego nadwornym malarzu, tworzącym najpiękniejsze obrazy w całym królestwie. Pewnego dnia zjawił się rywal, „brudny, obdarty człowiek, który twierdził, że to właśnie on jest najlepszym malarzem w tej krainie”. Wyzwanie zostało rzucone i po 30 dniach przyszło do rozstrzygnięcia. „Przykryte płótnem obrazy zostały umieszczone na sztalugach w ogromnej sali pałacowej. Zebrał się wielki tłum i król rozkazał ściągnąć płótno najpierw ze sztalugi nadwornego malarza. [...] Tłum podziwiał dzieło, gdy nagle z krokwi zerwała się jaskółka i podleciała do obrazu. Próbując podkraść jedno z namalowanych winogron, uderzyła w płótno i upadła martwa tuż pod nogami króla. *Aha!* – wykrzyknął władca. – *Mój malarz stworzył obraz tak niezwykły, że oszukał on samą Naturę. Musisz się zgodzić, że jest on najlepszym artystą w dziejach!* Włóczęga się nie odezwał, stał jedynie ze wzrokiem wbitym w swe stopy. – *Ściągnij płótno ze swojego obrazu i zobaczmy, co dla nas*

przygotowałeś – rozkazał król. Jednak włóczęga pozostał bez ruchu i nie wypowiedział ani słowa. Zniecierpliwiony król podszedł do obrazu, wyciągnął rękę w stronę płótna i przerażony zastygł w bezruchu.”

Opierając się na przytoczonej historii, można spróbować odczytać zamiary Banksy'ego, jakie leżą u podstaw jego okołowizerunkowych zabiegów. Porównuje się on do figury malarza-włóczęgi, podkreślając swoją niezależność. Jednocześnie, wytwarzając wiele obrazów, nie zezwala na dostęp do swojego oblicza. Jednak stwierdzić, że zwyczajnie się ukrywa, to za mało. Jego ukrycie, „zakrycie obrazu” jest wybraną przez niego formą autoprzedstawienia. Nie mamy tutaj do czynienia z nieobecnością obrazu, lecz z obrazem samej nieobecności. Podczas gdy zazwyczaj obraz jest uobecnieniem, uspokajającym wypełnieniem braku bezpośredniej obecności⁶⁷, w tym przypadku, nie mamy do czynienia ze zbyt szerokim repertuarem jakości bezpośrednio kompensujących nam ów brak. Banksy oprócz ukrywania wizerunku, przynajmniej deklaratorywnie ukrywa również wszystkie fakty ze swojego życia, dążąc do niewidzialności i nieidentyfikowalności, w pełnym znaczeniu tych słów. Odwrócenie porządku „wypełniania braku” – (tego, o którym pisze np. Belting⁶⁸) sprawia, że wizualna wyrwa staje się swego rodzaju obrazem artysty; pozorna nieobecność obrazu jest tak naprawdę obrazem nieobecności. Nawiązując do słynnej koncepcji genezy malarstwa, które według Pliniusza powstać miało z „obrysowanego cienia”, można zaryzykować stwierdzenie, że w omawianym przypadku mamy do czynienia jedynie z konturowym obrysem postaci, pozostającej wciąż w nieuchwytnych dla oka granicach ciemności.

*Widzicie – powiedział cicho włóczęga – nie ma żadnego płótna zakrywającego mój obraz. Ten obraz przedstawia płótno zakrywające obraz. Twojemu artyście może wystarczyć oszukiwanie Natury, ja sprawiłam, że potężny król wyszedł na tepego dupka.*⁶⁹

Zmityzowany niemal proces malowania w nocy, a nawet farbami widocznymi tylko w oświetleniu UV, pasuje doskonale do kreowanej dla postaci Banksy'ego legendy. Jednocześnie pozwala mu to bezkarnie działać za dnia, gdy nikt się go nie spodziewa. Deklaratorywna pogarda dla oficjalnej i zinstytucjonalizowanej sztuki stoi w sprzeczności

⁶⁷ Wg. metody zaproponowanej przez Hansa Beltinga w: tegoż, *Obraz i śmierć*, w tomie: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Wyd. TAIWPN Universitas, Kraków 2007.

⁶⁸ H. Belting, *Obraz i śmierć*, w: tegoż, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Wyd. TAIWPN Universitas, Kraków 2007, s. 173.

⁶⁹ Banksy, *Wojna na ściany*, tłum. K. Kamińska, Wyd. Sine Qua Non, Kraków 2012, s. 48.

z kilkoma epizodami, które wydarzyły się na początku Millenium. W maju 2005 roku postać podająca się za Banksy'ego, w przebraniu weszła do Muzeum Brytyjskiego i umieściła na jednej ze ścian rysunek imitujący malarstwo prymitywne, bazujący na wyjątkowo współczesnej treści. Mini-mural utrzymany w konwencji dzieł sprzed kilkunastu tysięcy lat, przedstawiał człowieka pchającego wózek z zakupami.

Akt wtargnięcia do galerii, mający na celu skompromitowanie umowności, gwarantującej istnienie historii sztuki jako dyscypliny i kuratora czy krytyka sztuki jako zawodu, można odczytać także jako chęć uznania dla własnego kunsztu, dorównującego dziełom najwyższej klasy – to jest dziełom zaakceptowanym przez stosowne organy i przyjęte w poczet światowego dziedzictwa. Też, że motywy te nie były obce postaci Banksy'ego potwierdza późniejszy los „dodanego arcydzieła” – dyrekcja muzeum podjęła decyzję o włączeniu obiektu do swojej kolekcji. Banksy nie zaprotestował i tym samym stanął po stronie osób, którym chwilę wcześniej utarł nosa – władze muzeum zorientowały, się, że na ścianie wisi obcy obiekt dopiero po trzech dniach...

Kontynuując interpretację poziomu deklaratywnego, należy wspomnieć o jednej z naczelných idei, jakie mają przyświecać działaniom Banksy'ego – sprowadzenie „wielkiej” sztuki do poziomu „zero” i jej demokratyzację. Co oczywiście może być trudne do zrealizowania, zważywszy zawrotne ceny jego dzieł, stale rosące od około 2005 roku... Jednak jeszcze 3 lata wcześniej, we współpracy z magazynem Bizarre, postanowił zainicjować społeczność zainteresowaną aktywnościami z zakresu sztuk plastycznych. Do każdego numeru dołączony był darmowy szablon autorstwa Banksy'ego, z prowokującą zachętą „Zrób to sam!”. To ostentacyjne wręczenie narzędzia i nachalna motywacja do wypełnienia zastanej luki jedyną możliwą treścią, co do której pewni jesteśmy, że wiąże się z Banksym – strumieniem rozpylanej farby. Zamiast zobaczyć Banksy'ego, możemy wreszcie poczuć się jak on – i to powinno nam wystarczyć. W efekcie zostajemy z niczym, produkując tylko kolejnego zastępczego sobowtóra lub nawet – powtarzając fundamentalne dla Banksy'ego działanie – sami stajemy się jego sobowtorem.

VI. Symulakr czy trupie podobieństwo?

Gdyby przyłożyć do zjawiska Banksy'ego optykę Baudrillarda, na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, że wpisuje się ono doskonale w zaproponowaną przez Francuza kategorię symulakru⁷⁰. Jednak zasadnicza różnica strukturalna, jaka moim zdaniem zachodzi pomiędzy koncepcją Baudrillarda, a omawianym przeze mnie fenomenem polega na tym, że Banksy nie funkcjonuje jako (niewidzialny) wizerunek bez obiektu. To raczej obiekt jako wizerunek (nieostępny oczom), bez kryjącego się za wizerunkiem obiektu. Nie ma tutaj żadnego innego obiektu poza tym, który udaje, że nie ma wizerunku (i jest jedynie tym wizerunkiem niepełnym, skrywanym, zasłanianym). Brak oczekiwanego obrazu w polu percepcji powoduje, że zaczynamy domniemywać istnienie „stojącego za skrywanym wizerunkiem obiektu prawdziwego”. Tymczasem samym obiektem prawdziwym jest ten nieoczywisty wizerunek. Bycie w ukryciu jest jego modusem. On sam jest zasłonięty, istnieje tylko JAKO zasłonięty, nie zasłania natomiast niczego „prawdziwego”. Ukrycie, niedostępność wizerunku nie jest czymś, co należy przezwyciężyć. Jest jego integralną częścią, w tym samym sensie, co ultramaryna na obrazach Vermeera.

Kategorię symulakru analizował również Gilles Deleuze w odniesieniu do klasycznej koncepcji Platona. Wyróżnione przez starożytnego filozofa ikony i fantazmaty zaklasyfikował odpowiednio jako *prawomocnych i fałszywych pretendentów*⁷¹, których istotową różnicą jest odmienna natura istnienia. Kopie, bazując na podobieństwie pomyślnie przechodzą przez proces „selekcji i oczyszczania”, jaki zdaniem Deleuza jest esencją platońskiej koncepcji. Symulakry natomiast nie posiadają podobieństwa, nie uczestniczyły we wzorcu, którego odbicie warunkuje istnienie prawomocnej kopii. Jak pisze Deleuze: „jeśli symulakr ma jeszcze jakiś wzorzec, to jest to wzorzec inny, wzorzec Innego, z którego wynika uwewnętrzniiony brak podobieństwa”⁷². Innymi słowy: brak podobieństwa do wzorca przekłada się na występowanie podobieństwa szczególnego typu: podobieństwa do samego siebie.

70 J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 5-12.

71 G. Deleuze, *Symulakr u Platona*, w: tegoż, *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Wyd. PWN, Warszawa 2011, s. 339.

72 *Ibidem*, s. 345.

Rozważając formułę istnienia fenomenu, jakim jest Banksy, kuszące staje się szukanie analogii, czy też jedynie inspiracji interpretacyjnych w koncepcji Maurice'a Blanchota. Totalna, dojmująca nieobecność Banksy'ego jest jedynym pewnikiem co do jego „postaci”. Jest też w pewnym sensie jedynym tej postaci obrazem. Stanowi zatem ujemną odmianę kategorii dodatniej, co przypomina Blanchotowskie rozważania na temat zwłok i rodzaju obrazu, które te wytwarzają, co, jak pisze Francuz zawiera się w „bezkształtnym ciężarze bycia obecnego w nieobecności”⁷³. Trupie podobieństwo polega na byciu podobnym jedynie do siebie samego, nie zaś do ciała żywego, sprzed stania się zwłokami (co błędnie zdaje się sugerować Belting⁷⁴). Podobieństwo do siebie samego to stan, w którym referencyjność tego wyjątkowego znaku została ograniczona, a właściwie zapętlona. To jak Magritte'owska fajka, która ostentacyjnie nią nie jest. Fajka, która odsyła nas do swojego nie-bycia realną fajką.

„Trup jest swym własnym obrazem. Jest związany ze światem, w którym się pojawił tylko jako obraz, mroczna możliwość, cień zawsze obecny za żywą formą, obraz, który teraz, daleki od oddzielenia się od niej, przekształca ją w cień. Trup jest odbiciem, które panuje nad odbijanym życiem, absorbuje je, utożsamia się z nim, sprawia, że jego wartość użytkowa i jego prawda zmieniają się w coś niewiarygodnego – nadzwyczajnego i neutralnego. Odkąd trup jest tak podobny, jest podobieństwem par excellence, podobieństwem całkowitym, i niczym więcej. Jest tym, co podobne w stopniu absolutnym; to bulwersujące i cudowne. Ale do czego jest podobny? Do niczego.”⁷⁵

W strukturze funkcjonującego „niewidzialnego” wizerunku Banksy'ego można dostrzec znaczne, nomen omen, podobieństwa – nie zawiera on w sobie „prawdziwego obrazu czegoś innego”, nie dysponuje realnym odniesieniem do czegoś, zasada referencji jest tutaj irrelevantna. Banksy-obraz to nieustanna sugestia, próba nakreślenia konturów czy zawężenia granicy – ale nie wiadomo czego. To, mówiąc językiem Sartre'owskim, referencja nicująca, gdzie tzw. obraz ustanawiany jest jedynie na podstawie wartości negatywnej. Obraz-nieobraz Banksy'ego może istnieć tylko w modusie podobieństwa do samego siebie, nie może bowiem odnosić się do tzw. prawdziwego obrazu-źródła, jak to bywa w normalnym porządku ikonicznym. W rzeczy samej, istotą wizerunku Banksy'ego jest to, że jest on autozrotny

73 M. Blanchot, *Trupie podobieństwo*, przeł. A. Leśniak, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, Oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wyd. UW, Warszawa 2012, s. 86.

74 Na ten temat pisze W. Michera, w: *Śmierć obrazu*, „Konteksty”, nr 1/2010, z. 1, s. 1-6, w odniesieniu do interpretacji H. Beltinga zawartej w jego eseju *Obraz i śmierć*, w tomie: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Wyd. TAiWPN Universitas, Kraków 2007.

75 *Ibidem*.

w swojej niewidzialności, to wizerunek bez pierwowzoru – próba sugestii obrazu poprzez jego pozorne ukrycie.

VII. Żądza dopełnienia

Wizerunek artysty staje się ważny już w czasach Vasariego, który postanawia utrwalić najsłynniejsze żywoty. Na to szczególnego rodzaju przesunięcie akcentu „z (pojedynczych) dzieł na cały dorobek artystyczny”, postępujące zwłaszcza w XIX wieku, zwraca uwagę Natalie Heinrich⁷⁶, w poświęconej statusowi artysty książce pt. *Być artystą*. Już sto lat później następuje przejście „z dzieł na osoby”. Od tej pory to postać artysty, niekoniecznie jego twórczość, będzie najważniejsza, a największe zainteresowanie zaczną wzbudzać treści powiązane z jego życiem prywatnym. Rozpowszechnienie wizerunku za pomocą fotografii sprawi, że artysta stanie się wszechwidzialny i rozpoznawalny.

Obszary narracyjne, które towarzyszyły niegdyś twórcom, zawierały się głównie w manifestach i tekstach teoretycznych, ogłaszanych przez stowarzyszające ich ugrupowania. Tymczasem współcześnie to życiorysy (kreowane głównie na łamach mediów, podsycane przez nieweryfikowalne plotki) stają się obszarem artystycznej kreacji, na równi z dziełem. Biografie te, najczęściej niepełne, są istotnym bodźcem pobudzającym odbiorców informacji do wytwarzania uzupełniających wyobrażeń. Jak zauważa Heinrich, panujące powszechnie wyobrażenia współtworzą dany status na równi z rzeczywistością, wyobrażenia te mają tym większą moc, im przedmiot, którego dotyczą, jak ma to miejsce w przypadku sztuki, jest cenniejszy i bardziej prestiżowy oraz w większym stopniu podatny na różne projekcje i idealizacje⁷⁷.

Badania nad wizerunkiem artysty to wynalazek XX wieku, a przysłużyli się ich rozwojowi między innymi: Otto Kurz, Kris Ernst, a także Rudolf i Margott Wittkower. Tym ostatnim udało się ustalić zespół cech dystynktywnych najczęściej towarzyszących opisom postaci artysty. Obok ekscentryczności, szaleństwa czy rozwiązłości pojawiły się także wykluczenie, melancholia i ubóstwo⁷⁸.

76 N. Heinrich, *Być artystą. Rzecz o przekształcaniach statutu malarzy i rzeźbiarzy*, przeł. L. Mazur, Wyd. Vizja&It, Warszawa 2007, s. 41.

77 *Ibidem*, s. 94.

78 N. Heinrich, *Socjologia sztuki*, Wyd. Oficyna Naukowa, przeł. A. Karpowicz, Warszawa 2010, s. 55.

Jednak każdy obraz artysty to specyficzny twór powstający dzięki wielokrotnemu odbiciu i przetworzeniu przez społeczne wyobrażenia. Już Bourdieu zastanawiał się nad tym, kto właściwie „stworzył twórców”⁷⁹. Dzięki analizie zbioru tekstów, które towarzyszą ich działalności, można wygenerować mapę kategorii składających się na życie jednego artysty. Obsesyjne niemal śledzenie biografii znanej osoby to zjawisko nierzadkie w dzisiejszej kulturze. Opowieści te, snute przez wiele różnych źródeł jednocześnie (prasa, internet, telewizja, publikacje samych artystów) zaczynają strukturalnie przypominać dzieło otwarte. Czy takie porównanie jest uprawnione? Spróbuję je uzasadnić, odwołując się do słów Umberto Eco, który w swoim kanonicznym tekście tłumaczy, że „struktura dzieła otwartego nie jest szczególną strukturą rozmaitych dzieł, ale ogólnym modelem, który obejmuje nie tylko pewną grupę dzieł, ale grupę dzieł pozostających w określonym stosunku percepcyjnym z ich odbiorcami”⁸⁰. I właśnie ten określony stosunek percepcyjny stanowi klucz do zrozumienia sposobu funkcjonowania zjawiska, jakim jest Banksy w powszechnej świadomości jego odbiorców.

Dzięki tej szczególnej relacji, istniejącej w konwencji poetyki sugestii⁸¹, odbiorca pobudzany jest do działań mających na celu wzbogacenie niepełnego przekazu przez własny wkład emocjonalno-intelektualny. Tego rodzaju interpretacja korzysta z zasobów psychologii transakcyjnej, aplikowanej w sferze doświadczenia estetycznego: „istotną częścią rzeczywistości psychicznej jest dociekliwość i dar przewidywania. Dąży ona do zamknięcia i uzupełnienia niepełnego doświadczenia”⁸². Umberto Eco potwierdza, że „sztuka wszystkich czasów dąży do wzbudzenia w odbiorcy doświadczeń świadomie niepełnych, nagle przerywanych – w celu wywołania w nim, poprzez stan niezaspokojonego oczekiwania, naturalnego dążenia do ich dopełniania”⁸³. Jednak nie osiągając spełnienia, nie mogąc wytworzyć kompensującego materiału wizualnego, odbiorcy Banksy'ego starają się wypełnić niedobór zwielowrotną treścią tekstową. To niemal kompulsywne działanie zdaje się trafnie odzwierciedlać stan szoku, w jakim permanentnie przebywają fani Banksy'ego.

79 P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Wyd. TAIWPN Universitas, Kraków 1992, s. 210-213.

80 U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisber, M. Oleksiuk, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1994, s. 13-14.

81 *Ibidem*, s. 34.

82 R. S. Lillie, *Randomness and Directiveness in Evolution and Activity Living Organism*, „American Naturalist”, 1948, 82, s. 17.

83 U. Eco, *op. cit.*, s. 142.

Sytuacja, w której się znaleźli to położenie, jakiego nie są w stanie zrozumieć. Nieokreślenie i brak pewności przyczynia się do narastającego uczucia dezintegracji, uniemożliwiającego proces projekcji-identyfikacji ze sławną postacią. Dziedzictwo fenomenologii Husserlowskiej sprawiło, że jesteśmy przyzwyczajeni do określania „tego, co się jawi”, przyjmując przynajmniej jedną cechę jako dystynktywną fenomenowi, świadomi oczywiście tego, że „każde określenie, które go charakteryzuje, jest zawsze otwarte na inne cechy, które aktualnie pozostają nieokreślone⁸⁴”. Jednak, gdy horyzont możliwości jest zbyt szeroki, a jedynym pewnikiem jest niewidzialność fenomenowi, tradycyjny proces percepcyjny staje się niemożliwy.

Echo zastępczych dopełnień, produkowanych by zaspokoić potrzeby widzów, staje się tak naprawdę materiałem ekfrastycznym. Banksy wyrasta na gruncie wzajemnych opowieści, przepowiadanych na wiele sposobów. Chęć słuchania wciąż nie wygasa. Jednak retoryczne formuły funkcjonujących w obiegu tekstów poświęconych fenomenowi omawianego zjawiska napotykać dość istotny, jeśli nie istotowy, problem: warunek opisowego charakteru ekfrazy nie może zostać spełniony. Jediną możliwą narracją, która jest w stanie utrzymać uwagę widza/ słuchacza, to dyskurs negatywny (apofatyyczny). Dialog między produkującymi teksty a czytającymi ustanawia się dzięki przekazaniu informacji na temat braku obrazu obiektu. Jak pisze Jaś Elsner w swoim psychoanalitycznym ujęciu zagadnienia ekfrazy: „zajmuje się ona celową manipulacją wyobraźnią i pożądaniem, zarówno mówcy, jak i słuchaczy. Ekfrazą zawsze działa w sferze wyobrażeń, w tej sferze, z którą sublimacja i przeniesienie związane są najsilniej⁸⁵”. Lacanowska koncepcja niezależnej podmiotowości powstającej w linii wzajemnych spojrzeń, akcentuje ich konstytutywną rolę w wytwarzaniu „obiektywności” obiektu oraz „podmiotowości” podmiotu.⁸⁶ Banksy „w polu Innego” napotyka spojrzenia ślepe, niespełnione. Nie są one nakierowane bezpośrednio na niego, relacja wzajemności tu nie zachodzi – w tym sensie Banksy jest zawsze „nie tam”, gdzie spodziewa się go zastać spojrzenie widza. „Bycie widzianym zewsząd” utrudnia narrację, gdyż lokalizacja podmiotu staje się niemożliwa do jednoznacznego określenia. Przedmiotem opisu obecnego w tej wyjątkowej ekfrazie, podobnie jak u omawianych przez Elsnera Filostratów, jest samo spojrzenie⁸⁷. Ekfrazą pełni zaś funkcję *objet a*, przekształconego w synestetycznej wymianie

84 E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie z dodaniem uwag krytycznych Romana Ingardena*, przeł. A. Wajs, Warszawa 1982, s. 39.

85 J. Elsner, *Patrzeć i mówić: ekfrazą w ujęciu psychoanalitycznym*, przeł. W. Michera, „Konteksty” nr 1/2006, s. 68.

86 *Ibidem*, s. 71.

87 *Ibidem*, s. 73.

zmysłów (wzrok i słuch) – „wzbudza zarówno pragnienie w audytorium, by słuchać, pragnienie mówcy, by mówić⁸⁸”.

88 *Ibidem*, s. 76

VIII. Fotografia, której nie ma

W zderzeniu z fenomenem, jakim jest Banksy, widz pozostaje nieco bezradny. Zaburzony proces percepcyjny (bo co też miałyby być percypowane) uniemożliwia utrwalenie wizerunku za pomocą fotografii. Potwierdzenie jej podstawowego – jak uważa Roland Barthes – noematu⁸⁹ („to było”) zostaje przeniesione w sferę śladów i wizualnych sobowtórów, które zostawiane są w przestrzeni miasta. Okazuje się jednak, że sam obraz (obraz nieobecności) – jako totalna, niepokojąca pustka, wpisuje się w jedną z zaproponowanych przez Barthes'a kategorii:

„Jest jedno łacińskie słowo określające tę ranę, to ukłucie, ten znak pozostawiany zaostrzonym narzędziem; słowo to odpowiada mi tym bardziej, że przywołuje także pojęcie interpunkcji, a zdjęcia, o których mówię, istotnie są jakby wypunktowane, niekiedy wręcz upstrzone tymi czułymi punktami; mówiąc precyzyjnie, owe znaki, rany, to punkty. Ów drugi element, który przeszkadza *studium*, nazwę zatem *punctum*; gdyż *punctum*, to także: ukłucie, dziurka, plamka, nacięcie – a także rzut kośćmi. *Punctum* jakiejś fotografii to ów przypadek [hasard], który mnie w niej nakłuwa (ale także rozdziera, przejmuje).”⁹⁰

Niewidzialny wizerunek Banksy'ego stanowi zbiór „wrażliwych miejsc” – obszarów, które nakłuwają, nie dają spokoju i – paradoksalnie – przyciągają uwagę. Jednak to generowanie zainteresowania jest dość specyficzne – zmysły widzów są absorbowane, ale ich zaangażowanie nie jest ukierunkowanie – nie wiadomo, gdzie właściwie powinni patrzeć. Doskwierający brak obrazu przybiera tutaj postać holistycznego nakłucia – obraz nieobecności Banksy'ego jest totalnym *punctum*, które nie daje spokoju odbiorcy, tym bardziej, że „niemożność nazwania, jest dobrym symptomem zmieszania”⁹¹.

89 Zob. R. Barthes, *Camera lucida*, przeł. W. Michera, w: Antropologia kultury wizualnej, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wyd. UW, Warszawa 2012.

90 *Ibidem*, s. 234

91 *Ibidem*, s. 236

Barthes w swojej książce pt. „La chambre claire” opowiada o prowokującym portrecie Andy’go Warhola⁹², który wykonał Duane Michal. Sfotografował on artystę w szczególnym ujęciu – gdy ten zakrywa twarz dłońmi. Barthes kategorycznie stwierdza, że tego typu przedstawienie należy raczej do *studium*, mimo zastosowanej tu taktyki „gry w chowanego”.

Banksy także próbuje się ukryć lub – mówiąc innymi słowy – zasugerować istnienie wizerunku widzialnego, innego od prezentowanego ukrycia. Nie przesłania on jednak bezpośrednio dłońmi swojego oblicza. Obiera pozycję najmniej wygodną dla fotografii, która możliwa jest tylko wtedy, gdy przed soczewką obiektywu prezentuje się nierównomiernie oświetlony obiekt. Różnica tego świetlnego potencjału pozwala później na wygenerowanie obrazu, dzięki światłoczułym halogenkom srebra. Banksy natomiast pozostaje obiektem nieoświetlonym, co uniemożliwia uzyskanie jego obrazu (w standardowym rozumieniu tego słowa), nawet na poziomie czysto technologicznym.

Barthes’owskie *punctum* tworzy się gdzieś w obrębie płaszczyzny wizualnej, wynikającej z różnicy oświetlenia obiektu, jest konsekwencją spektrum promieni odbijanych i pochłanianych przez obiekt w danym momencie. W przypadku „niewidzialnego wizerunku” Banksy’ego jest ono na początku zawieszony, ale odbiór wizerunku na poziomie *studium* jest zupełnie niemożliwy – pozostaje jedynie szokująca dezorientacja niezaspokojonym brakiem, totalne nakłucie, które niepokoi. Rozbiegany we wszystkich kierunkach wzrok widza nie znajduje jednego punktu zaczepienia, co więcej – nie znajduje żadnego punktu zaczepienia. Trochę przypomina to współczesną fizykę kwantową, z jej naczelną regułą – zasadą nieoznaczoności. Gdy próbujemy sfotografować obiekt poruszający się – zmienia on na uzyskiwanym zdjęciu swój kształt, a kontury ulegają rozmyciu. Nie da się stwierdzić jednoznacznie *gdzie* się w danym momencie znajduje, ani *jak* właściwie wygląda⁹³.

Banksy posługuje się dwoma sposobami, by wytworzyć w widzach wrażenie, że wykonanie jego tzw. *prawdziwego, widzialnego wizerunku* (obrazu) jest niemożliwe – oprócz wspomnianego ukrycia, przebywania w cieniu, pozostaje on także w nieustannym ruchu. Przemieszczanie się niewidzialnego to sposób jego istnienia – taki przynajmniej kreowany jest jego „obraz”. Mamy wrażenie, że coś nam umyka – z jednej strony nie daje się zobaczyć, z drugiej cały czas się przesuwa, tak, że gdyby nawet jakaś luna światła podsunęłaby go

92 *Ibidem*.

93 Eyvind H. Wichmann: *Fizyka kwantowa*, Wyd. PWN, Warszawa 1973, s. 377-382.

naszemu wzrokowi, byłby on niestety wobec nieustannej ruchliwości Banksy'ego zawsze spóźniony.

Marianna Michałowska, analizując *Klatki filmowe bez tytułu* Cindy Sherman, kładzie nacisk na główny efekt, jaki fotografie te miały wywoływać w widzach – uczucie niechybnego uzupełnienia, które nastąpi. Zdjęcia sprawiały wrażenie niedokończonych, niezupełnie trafnie wykadrowanych – tak jakby „ukazywany kadr był fragmentem większej narracji”⁹⁴, zdarzającej się obok, tuż za granicami uchwyconymi na kliszy.

Analogiczny mechanizm można zaobserwować w konstrukcji wizualnego wyposażenia Banksy'ego: brak satysfakcjonującej widzów reprezentacji funkcjonuje tu niczym źle wykadrowana fotografia, która mogłaby się udać, gdyby nie brak umiejętności fotografa lub uskok fotografowanego podmiotu z pola widzenia. Wśród odbiorców myśl o tym, że innego obrazu Banksy'ego nigdy nie będzie, zostaje wyparta zgodnie z logiką sugerowaną przez Michałowską: „to, że czegoś nie widzimy, nie oznacza, że tego nie ma”⁹⁵. Zatem można by rzec, że tak naprawdę w powszechnym mniemaniu dysponujemy wieloma zdjęciami Banksy'ego – na każdym jednak znajduje się on poza kadrem, tuż za jego krawędzią, łamiąc podstawową zasadę konstytuującą postać na zdjęciu, realizowaną poprzez „bycie na widoku”⁹⁶.

Jak jeszcze inaczej mogłaby wyglądać fotografia przedstawiająca Banksy'ego, będąc nieco bardziej przekonującą niż sugestia istnienia „obok”?

Fotografia otworkowa Pawła Borkowskiego stanowi jeden z przykładów omawianych przez Michałowską w książce pt. *Niepewność przedstawienia*. Ten szczególnego typu materiał wizualny „traci swoją konkretność, [...] gubi dokładność”⁹⁷. Orzekanie o tym, co właściwie znajduje się na zdjęciu jest już niemożliwe, „prawda” przedstawienia zaczyna funkcjonować w sferze przypuszczeń. Eduardo Pontremoli zauważa, że „nieobecne”, będące źródłem domysłu, nie jest wcale „puste, ale stanowi środowisko zagęszczone, podstawowe i pierwotne”⁹⁸.

94 M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wyd. UAM, Poznań 2012, s. 127.

95 *Ibidem*.

96 *Ibidem*, s. 149.

97 M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Wyd. Rabid, Kraków 2004, s. 207.

98 E. Pontremoli, *Fotografia czyli nadmiar widzialnego*, przeł. L. Brogowski, „Format”, nr 24/25, s. 6.

Podobne zagęszczenie można zaobserwować także w pracach Wiktora Nowotki, który uzyskuje wyjątkowy efekt dzięki nakładaniu na siebie kilku różnych wariantów tego samego zdjęcia. Niejednoznaczne obrazy, wyposażone w pozorny nadmiar wizualny są tak naprawdę nierozszyfrowalne. Marianna Michałowska tak pisze o jednym ze zdjęć pt. *Śnienie*: „obraz trwa, kolejne widoki jak nałożone na siebie kalki powtarzają obraz i czynią go za każdym razem różnym”⁹⁹.

Zdjęcia obiektu w nieustannym ruchu także nie zaspokoją „pragnienia obecności”¹⁰⁰, jakim pałają widzowie. Dynamika podmiotu fotografowanego sprawia, że na kliszy utrwalona zostaje jego wieloobecność w kilku miejscach naraz, co daje wrażenie charakterystycznego rozmycia. To wyjątkowy rodzaj reprezentacji – podmiot bowiem został oświetlony i pod względem czysto technologicznym stał się źródłem obrazu. Jednak działanie podmiotu spowodowało deformację, zakłócającą prawidłową percepcję. Zatem kolejną kategorią zdjęć, jakie można powiązać z „awizualnym” fenomenem Banksy’ego, są fotografie, które wcale niczego nie obiecują, nie sugerują bliskości obiektu. Przedstawiają wprost obiekt sam w sobie, ale w taki sposób, że patrząc nań, nie da się go zobaczyć.

Posługując się terminologią Eduardo Pontremoliego należałoby stwierdzić, że Banksy pozbawiony jest cechy właściwej wszystkim innym bytom tego świata – fotogenii. Jest to „zdolność do autoreprezentacji fotograficznej”¹⁰¹, dzięki której zdjęcie jest w ogóle możliwe. Nie pokazując się widzom „we własnej osobie”, ustępuje miejsca innym, którzy wkraczają w zaplanowany dla Banksy’ego kadr. W filmie pt. *Wyjście przez sklep z pamiątkami* nie widzimy więc bezpośrednio interesującej nas postaci – zamiast tego oglądamy Thierry’ego. Struktura tej substytucji przypomina opowieść, jaką snuł o zdjęciu Hieronima Bonaparte Roland Barthes: „Oto oczy, które oglądały Napoleona”. Oto oczy, które jako jedne z niewielu, oglądały Banksy’ego. Mamy tutaj przykład dowodzenia zapośredniczonego – realna obecność danego podmiotu ma być poświadczona w istniejącym wzroku, który niegdyś go uchwycił; cudze oczy „zastąpiły nasze własne spojrzenia”¹⁰².

99 M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Wyd. Rabid, Kraków 2004, s. 214.

100 Termin ukuty przez M. P. Markowskiego.

101E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M. L. Kalinowski, Wyd. Słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 38.

102Ibidem, s. 76.

Jeżeli podstawowym zadaniem fotografii jest mówienie o tym, co było, to czy ten noemat sytuuje się jeszcze kiedykolwiek w sferze widzialności? Przeszłość zakryta jest mrokiem, właściwie jej już „nie ma”. „Fotografia pozwala bowiem ujrzeć pewną niewidzialność świata (przeszłość)”¹⁰³ – tak paradoks ten tłumaczy Pontremoli.

Dlaczego właściwie Banksy nie daje się fotografować? Oddzielenie wizerunku od podmiotu i niemożność zapanowania nad nim jako usamodzielniającym się bytem jest jedną z głównych przyczyn niechęci wobec fotografii w ogóle. Niszczenie wizerunku to nie tylko wyraz agresji symbolicznej, to także manifestacja najzwyczajszej dezaprobaty wobec swojej aparycji, pochwyconej głębią obiektywu. Pontremoli dostrzega jednak jeszcze jedno zagrożenie, które fotografia ze sobą niesie: „sprawia takie wrażenie, jakby dawała szansę dostrzeżenia czegoś dotąd nieznanego, jakby wydobywała na światło dzienne coś dotąd niewidzialnego”¹⁰⁴. Fotografia jest bezkompromisowa, obiekt nie ma tak naprawdę wpływu na to, jaki jego obraz zostanie zarejestrowany. Stawia także obiekt w pozycji ciągłego bycia-na-widoku: „zaniepokojenie wywoływane przez unieruchomienie, materializację obrazu lustrzanego na papierze fotograficznym, bierze się ze świadomości, iż anonimowe oko jest potężne, bo kryją się w nim potencjalnie wszelkie możliwe spojrzenia”¹⁰⁵.

103*Ibidem*, s. 86.

104*Ibidem*, s. 114.

105*Ibidem*, s. 120.

IX. Percepcja przymusowo zawieszona

Mając w pamięci klasyczne już ujęcia „nowoczesnego podmiotu”¹⁰⁶ i jego „zakłóconej percepcji”, spowodowanej transformacjami ewoluującego, przyspieszającego gwałtownie świata, należy przyjrzeć się, jak w tym kontekście funkcjonuje fenomen Banksy'ego i jak może być interpretowany. Już Schopenhauer zwrócił uwagę na paradoksalny proces zaciemniania – przy maksymalnym wysiłku skupienia i dostrzeżenia obiektu, tracimy ostrość, w jakiej chcielibyśmy go oglądać: „oko, jeśli długo wpatruje się w j e d e n przedmiot, niebawem wyraźnie go już nie widzi, gdyż kontury się zlewają, zamazują, a wreszcie wszystko się zaciemnia, tak samo też przez długie uporczywe dociekanie jednej sprawy myślenie stopniowo zamazuje się, traci ostrość i wreszcie tępieje całkiem”¹⁰⁷.

Banksy więc może zostać odczytany w tej sytuacji jako alegoria logiki zanikania – nieubłaganego prawa percepcji, która działa odwrotnie proporcjonalnie do skali natężenia uwagi. Co prawda William James dowodził, że skupienie (w oryg. „uwaga”) jest pierwszym i niezbędnym warunkiem jakiegokolwiek poznania zmysłowego, bez tego porządkującego czynnika bowiem „doświadczenie pozostaje zupełnym chaosem”¹⁰⁸. Jednak zbytnia koncentracja na pochwyceniu bodźca petryfikuje go i sprawia, że staje się on nie-dekodowalny, zatrzymany w ruchu, wyabstrahowany, traci swoją istotę, która pozwalała go odbierać i rozpoznawać. (Rozparcelowany *Koń w ruchu* Muybridge'a nie jest wcale tym, co sugerować mógłby tytuł). Widzowie w poszukiwaniu Banksy'ego skupili na nim swoją uwagę przesadnie, niczego w efekcie nie dostrzegłszy. Czy jednak zmieniając strategię i sposób patrzenia, będą w stanie cokolwiek zobaczyć?

Nadal, mimo wzroku rozbieganego, poszukującego obiektu, jest on niezauważalny, nieobecny. Nie zgłębiając aspektu performatywnego, można by przyrównać fenomen Banksy'ego do przytoczonego przez Derridę przykładu „sceny, która nie pozwala niczego

106 Por. J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, Wyd. UW, Warszawa 2009, s. 70.

107 *Ibidem*, s. 79.

108 W. James, *The Principles of Psychology*, t.1, Wyd. Cosimo, Nowy Jork 2007, s. 402.

oglądać”¹⁰⁹. Angażująca nieobecność wciąga widza i aktywizuje – zamiast satysfakcjonującego postrzeżenia ukierunkowuje go na wieczne poszukiwanie. Podobny zabieg zdaje się stosować Seurat w dziele pt. *Parada*. Malarska kompozycja zawiera w sobie konstytutywny negatywny pierwiastek, który determinuje szczególny sposób odbioru. Obraz ten Jonathan Crary analizuje w następujący sposób: „Całkowite zaprzeczenie obecności w *Paradzie* pobudza do pogoni za inną formą bezpośredniości – za przeniknięciem się oka i obrazu w próbie przewyciężenia braku przedstawionego w dziele.”¹¹⁰

Spór o właściwy wybór sposobu sterowania uwagą widza pozostaje nierozstrzygalny, warto jednak przytoczyć jeszcze jeden przykład – mianowicie scenograficzne zabiegi Wagnera. Kompozytor, by zapobiec rozpraszaniu uwagi odbiorców, zdecydował się prawie zupełnie wytlumić źródła światła poza tymi pochodzącymi ze sceny. Nie chciał także, by widzowie mogli zlokalizować, skąd dokładnie rozbrzmiewa muzyka – kazał więc umieścić orkiestrę znacznie poniżej linii wzroku publiczności. Działania te miały na celu wyizolowanie widza z przestrzeni, w której przebywał dotychczas. Odcięcie od bodźców pobocznych (jak choćby dostrzeżenie sąsiada na widowni) zawęży pole percepcji tak, by jedynie spektakl był widoczny, a jego odbiór niczym nie zakłócony. „Ta wydzielona strefa jasności prowokuje utrzymanie wzroku na tych samych punktach od początku do końca, co ułatwia zdominowanie spojrzenia widza”¹¹¹.

Fenomen Banksy'ego funkcjonuje na zasadzie odwrotności wobec opisanych zabiegów Wagnerowskich. Brak bezpośredniej prezentacji obiektu otacza zespół bodźców zastępczych, które rozpraszają uwagę. Szereg sobowtórów – wizualnych alter ego, pseudonim artystyczny, przejmujący prym w sferze wizualnej związanej z Banksym, urywkowe dane z „prawdziwego życia” oraz namnażające się teksty poświęcone jego postaci (książki, artykuły prasowe, fora internetowe) to wszystko migawkowe światła, których źródło znajduje się poza sceną. Scena zaś pozostaje pusta. Widzowie denerwują się, rozglądają dokoła, czekając na właściwy spektakl. Nie mają świadomości, że on już trwa – a oni sami biorą w nim udział. Dociekanie, poszukiwanie, niezaspokojone spojrzenie – to składowe scenariusza. Podobnie jak w słynnym *4' 33''* Johna Cage'a, gdy publiczność zniecierpliwiona brakiem oczekiwanej melodii, swym zachowaniem sama wygrywała koncert. Autor tej eksperymentalnej muzyki tak opisał zdziwienie publiczności podczas premiery: „They missed

109J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Wyd. KR, Warszawa 1999, s. 398.

110J. Crary, *op. cit.*, s. 286.

111Ibidem, s. 319.

the point. There's no such thing as silence. What they thought was silence, because they didn't know how to listen, was full of accidental sounds. You could hear the wind stirring outside during the first movement. During the second, raindrops began pattering the roof, and during the third the people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked or walked out¹¹².

112 R. Kostelanetz, *Conversing with John Cage*, New York: Routledge, 2003, s. 70.

X. Gdzie jest Banksy?

Skoro nie ma go tam, gdzie patrzymy, czy jesteśmy w stanie określić tę szczególną topografię, w której funkcjonuje opisywany przeze mnie fenomen? W jakiego rodzaju przestrzeni istnieje Banksy, skoro jego aspektu wizualnego nikt nie może pochwycić?

Choć cały czas w centrum wydarzeń, pozostaje on w ukryciu. Posługując się terminologią ukutą przez Nicolasa Abrahama i Marię Torok, miejscem przebywania Banksy'ego może być *krypta* – „pojęcie w istotny sposób poszerzające metaforykę przestrzenną naszego rozumienia zarówno literatury, jak i sztuk wizualnych”¹¹³. Krypta to w interpretacji Wojciecha Michery „tajna i zapieczętowana próżnia, obecna w przestrzeni publicznej jedynie jako jej deformacja”¹¹⁴.

Czy zatem miejsce przebywania Banksy'ego można opisać jako szczególne *non-lieu*, gdzie, w niby-szkatułce byłby on zamknięty przed wzrokiem ciekawskich? Wydaje się raczej, w kontekście wcześniejszych rozważań, że krypta jedynie maskuje prawdziwą strukturę zjawiska – nie przetrzymuje skrytego obiektu, ona sama jest „prawdziwie źródłowym brakiem”¹¹⁵ – tym właśnie, czym wizerunek Banksy'ego. Jego sens i treść stanowi obraz nieobecności, który otrzymamy po uzyskaniu wglądu do krypty. Jak zauważa Wojciech Michera krypta istnieje „wyłącznie jako miejsca deformacja. [...] Wszelkie zatem zabiegi służące jej deszyfracji (przygotowanie krypty do badań) służą ukryciu tajemnicy największej, tej mianowicie, że żadnej (innej) tajemnicy (do odkrycia, jako pierwotnego obiektu dającego się przywrócić wiedzy) nie ma”¹¹⁶.

Kryptę otacza jedynie widmo, które wabi; utkane z powidoków – śladów sugerujących istnienie źródłowego obiektu. Próba opisu sposobu istnienia Banksy'ego wymagałby najpewniej zasięgnięcia do repertuaru Derridiańskiego i jego *hantologii*. Ta szczególna koncepcja to odpowiedź na wyzwanie, jakie zwykłej ontologii rzuciły byty nie dające się ująć kategoriami codziennego uzusu językowego. Według Wojciecha Michery: „*nawiedzenie* to obecność obcości, *niczego* – to *to be* i *not to be* razem, i to bez zakładania pierwszeństwa tego pierwszego. [...] oznacza rezygnację z ontologicznego *zaklinania*, *egzorcyzmowania* pojawu

113W. Michera, *Obraz, krypta, interpretacja*, „Konteksty”, nr 1/ 2010, s. 157.

114 W. Michera, *Piękna jako bestia, Przyczynek do teorii obrazu*, Wyd. UW, Warszawa 2010, s. 248.

115 *Ibidem*, s. 250.

116W. Michera, *Obraz, krypta, interpretacja*, „Konteksty”, nr 1/ 2010, s. 154 – 157.

rzeczy, czyli z pokusy odsłonięcia poza pojawem – realności *rzeczy samej*¹¹⁷. Przydatna byłaby tu także optyka fenomenologiczna – porzucenie nadziei na dotarcie do noumenu Banksy'ego pozwala przystać na dostępność jedynych wizualnych przejawów – widmowe tropy, będące tak naprawdę cieniem, nie doprowadzają do „rzeczy samej w sobie”.

Pytanie, któremu rozstrzygnięcie przynosi zastosowana koncepcja krypty, mogłoby zostać sformułowane w następujący sposób: czy prawdziwy-istotowy-widzialny-wizerunek-Banksy'ego istnieje tak, jakby go nie było, czy też nic takiego w ogóle nie istnieje, a w kontekście całego fenomenu odbieramy go jako istniejący-skrywający się?

A może istnieje po prostu w sposób zbyt oczywisty, samo-narzucający się, że aż nie do przyjęcia, niemal niezauważalny? Przed podobnym problemem postawieni zostali bohaterowie opowiadania pt. *Skradziony list* Edgara Allana Poe'go: prefekt paryskiej policji zaciekle próbuje ustalić miejsce ukrycia listu – dokumentu bardzo ważnego dla politycznego tła przedstawionej historii. Jest przekonany, że osoba, która ośmieliła się list ukraść – Minister D – starannie, niemal z matematyczną precyzją, wybrał dla niego kryjówkę. Wobec tego ekipa prefekta przeczesała każdy fragment dostępnej przestrzeni – sprawdzane były tapety, dywany, podłogi, krzesła, blaty stołów – gdzie potencjalnie można było schować pismo przed wzrokiem poszukujących. Jednak jeden z bohaterów, Dupin, stara się rozwikłać zagadkę, unieważniając założenia, które przyjął w swoim śledztwie prefekt: „*Perhaps the mystery is too plain. [...] A little too self-evident*”¹¹⁸, stwierdza w rozmowie z oficerem policji, ten jednak go wyśmiewa. Prefekt jest uwięziony we własnym świecie wyobrażeń, nie mających wiele wspólnego z rzeczywistością: wizualizuje sobie miejsca potencjalnego ukrycia i sprawdza kolejne możliwości. Jego staranność, motywująca go do odkrycia sedna sprawy, powoduje, że zagłębia się w strukturę badanej przestrzeni hotelowej. Dzieli ją na segmenty, analizuje, porównuje ze sobą, próbując nałożyć profil osobowościowy złodzieja na tę swoistą topografię. Ignoruje jednak przy tym wszystko, co nie wymaga intelektualnego wysiłku, co wydawałoby się, leży *na widoku*. Przestrzenie, którym poświęca uwagę są zawsze „pod”, „pomiędzy”, „za”, „w”. Nigdy „na”, a przecież *na półce* zguba została odnaleziona przez Dupina: „**At length my eyes, in going the circuit of the room, fell upon a trumpery filigree card-rack of paste-board, that hung dangling by a dirty blue ribbon, from a little brass knob just beneath the middle of the mantelpiece**”¹¹⁹. Nie tylko jednak umiejscowienie listu jest szczególnie, sam list to również obiekt wyjątkowy – w toku całego opowiadania

117W. Michera, *Piękna jako bestia, Przyczynek do teorii obrazu*, Wyd. UW, Warszawa 2010, s.263.

118E. A. Poe, *The Purloined Letter*, w: tegoż, *Selected Tales*, Penguin Books, Londyn 1994, s. 338.

119E. A. Poe. *op. cit.*, s. 353.

czytelnik nigdy nie pozna jego treści. Wiemy tylko, że zawarte w nim informacje są kompromitujące dla jednej z postaci utworu.

Opowiadanie Poe'go wzbudziło zainteresowanie wielu intelektualistów, w tym Jacquesa Lacana. Jak zauważa Claude Richard: „What essentially interests Lacan is, first that this signifier-without-a signified (the content of the letter is never disclosed) is a letter, that is to say a material signifier, secondly that the fact that this unread message is retransmitted "assures us of what may, by no means, be taken for granted: that it belongs to the dimension of language"¹²⁰. Nie dany został nam dostęp do „znaczonego”, elementem zniszczonego poszukiwania jest jedynie materialny nośnik – znaczące – papier, na którym napisano list. Jednak najbardziej „Lacanowskie” w strukturze świata przedstawionego wydają się konfiguracje spojrzeń uczestniczących w fabule postaci. Prefekt policji rozgląda się we wszystkich kierunkach, patrzy intensywnie, pożądliwie, ale nie może dostrzec obiektu pożądania. Lecz on sam także staje się obiektem oglądu – błyskotliwy Dupin obserwuje jego nieporadną ślepotę: Dupin widzi, że prefekt nie widzi. Dupin widzi też sam list – jest to spojrzenie władcze, rozstrzygające, można by rzec – warte pięćdziesiąt tysięcy franków¹²¹.

Fenomen Banksy'ego ma wiele wspólnego z konstrukcją tytułowego *Skradzionego listu*. Wiemy o jego istnieniu i wiemy o jego ukryciu. Nie poznaliśmy nigdy treści – „prawdziwego wizerunku”. Wszyscy szukamy go, wyteżając ślepe spojrzenia, nie chcąc przyjąć nowego założenia – na które gotowy był jedynie Dupin – że oto mamy go przed oczyma, na widoku. Pogodzenie się z taką hipotezą skutkowałoby przyjęciem niewidzialnego obrazu, na który wielu widzów nie chce przystać. Zjawisko znaczącego nie dającego się zredukować do (innego niż on sam) znaczonego, stanowi pozorną wizualną przeszkodę. Spektator przekonany jest o zasłonięciu znaczącego i utrudnionym dostępie do znaczonego. Żaden taki proces jednak nie zachodzi. Znaczące jednocześnie ukrywa się i prezentuje, siebie oraz znaczone zarazem – czyli *ukrycie*. Mamy tu do czynienia z najwyższą formułą tautologiczności znaku.

W kontekście powyższych rozważań warto przywołać szczególne dzieła sztuki chilijskiego artysty Alfredo Jaara. Instalacja zatytułowana *Real Pictures*, której wernisaż odbył się w 1995 roku w Chicago, to szczególny rodzaj ekspozycji. W pięciuset

120C. Richard, *Destin, Design, Dasein: Lacan, Derrida and "The Purloined Letter"*, The Iowa Review, Vol. 12, No. 4 (Fall, 1981), s. 1-11.

121To wartość nagrody oferowanej w opowiadaniu za pomoc w odnalezieniu listu.

pięćdziesięciu czarnych pudełkach ukryte zostały obrazy. Nigdy nie zostaną pokazane publiczności, można je oglądać jedynie „jako schowane”, wizualnie niedostępnie, obecne wyłącznie deskryptywnie, deklaratywnie. Jak pisze Andrzej Leśniak; „Widz nie może niczego zobaczyć, a to co widzi, wydaje się niewystarczające”¹²². Zjawisko to strukturalnie przypomina fenomen Banksy'ego i problematykę krypty, jednak motyw zbliża je bardziej do kategorii „obrazu mimo wszystko” Didi-Hubermana. „Real picture” Jaara to wybór zasłonięcia przedstawień (dowodów) masakry (ludobójstwo w Rwandzie). Rezygnacja z wizualnej opowieści jest wyrazem preferencji moralnej, decyzji manifestującej sprzeciw wobec nadmiaru obrazów reprezentujących różne oblicza zagłady. „Brzemienne” pudła nie zaspokoją skopicznej żądz, pozostawiając widzów w aurze kuszącego świetlistego nimbu, otaczającego czarne skrzynie i z pytaniem: czy na pewno chcą zobaczyć, co kryje się w środku?

Polemika z dyskursem wokół tego, co nie powinno być re-prezentowane, najpełniej wyrażona została w słynnej dziś, kanonicznej niemalże książce pt. *Obrazy mimo wszystko*. Zмага się ona z zagadnieniem „niemożliwego przedstawienia” – wyprodukowania obrazu Zagłady, wobec „niewyobrażalnego dramatu ofiar”¹²³. Jednak 4 ocalałe zdjęcia, choć lepiej nazwać je za autorem „strzępami”¹²⁴, przeciwstawiają się nazistowskiemu zamiarowi uczynienia obozów niewidzialnymi. Są to ujęcia fragmentaryczne, niewyraźne, wykonane w pośpiechu, bez zwracania uwagi na dokładne kadrowanie. Didi-Hubermann analizuje wątek obrazu rozmytego, zatartego, nie do końca czytelnego – obrazu nieokreślonego. Czyni to, by obalić dogmat „niewyobrażalnego”, a jednocześnie odnieść się do świadectw, które istnieją i nie da się ich zignorować. W swoich rozważaniach zwraca uwagę na kilka tendencji, jakie można zauważyć w postawach kształtujących się wobec niewyraźnego obrazu: badacze fotografii z Auschwitz, by wydobyć z nich więcej prawdy, poddali je wielu procesom, dzięki którym miały stać się bardziej czytelne¹²⁵. Wszystkie te zabiegi służyły ukonkretnieniu miejsc niedookreślonych, wymazaniu „strefy cienia”, dla uwydatnienia jasnej informacji. Podobny mechanizm wyłania się z działań widzów poszukujących prawdy o wizerunku Banksy'ego – nie chcą oni zgodzić się na taki wizerunek, który jest pozornym jego brakiem, niedookreśleniem, szukają wciąż nowych danych, porównują je ze sobą, zestawiają, by

122A. Leśniak, *Ukryte obrazy Alfredo Jaara. Konfiguracja widzialnego*, „Konteksty”, nr 1/2010, s. 34.

123 A. Maćkowiak, *Antropologia obrazu według Didi-Hubermana: obrazy mimo wszystko czy obrazy-fetysze?* <http://www.obieg.pl/ksi%C4%85%C5%BCki/12838>, dostęp:30.09.2013 r.

124G. Didi-Hubermann, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho Chi, Wyd. TaiPWN Universitas, Kraków 2008, s. 10.

125*Ibidem*, s. 46.

potwierdzić autentyczność zasobu gromadzonej wiedzy, jaka ma ma ich w końcu doprowadzić do jedyne go prawdziwego wyglądu. Widzowie ci tym samym ignorują fakt *przedstawiony* (wizerunek, czy w przypadku zdjęć z Auschwitz – świat) *jako* niewidzialny, niewidzialność stanowi integralną część zjawiska i warunkuje jego strukturę, nie jest natomiast jakością dodaną, maskującą, którą należy przezwyciężyć. Widzowie nie wierzą też, że w czarnym pudle może nie być żadnego obrazu, wpatrują się weń chciwym wzrokiem, chcąc przeniknąć nieusuwalną zasłonę. W przeciwieństwie do konceptualnej instalacji Jaara, obraz pt. *Banksy* jest samym pudełkiem, można by rzec – „skrywającym opakowaniem” bez zawartości. Zawartość jest na wierzchu i w tym paradoksalnie zawiera się istota jej ukrycia. Oglądający prace chilijskiego artysty staną wreszcie naprzeciw własnego spojrzenia i tego, co owe spojrzenie kusi. Przeżyją być może katharsis, uświadamiając sobie niestosowność pożądanego wzroku. Spektatorzy oczekujący na wizerunek Banksy'ego utknęli w pułapce zapętlonego ukrycia, chcąc rozwikłać tajemnicę, której nie ma.

Repertuar pojęciowy ukuty przez Didi-Hubermana dla innych zjawisk, wyjątkowo dobrze sprawdza się, kiedy wykorzystamy go do opisu problematyki wizerunku brytyjskiego street-artowca. Jednak wizerunek Banksy'ego nigdy nie będzie czytelny w tym sensie, w jakim autor *Przed obrazem* odkrywał fresk Fra Angelico¹²⁶. Niewiedza, której doświadcza widz poszukujący Banksy'ego, jest dojmująca, a wskazówki rozrzucone po brzegach niewidzialnego obrazu nie dają się ująć w jedną spójnych znaczeń. Dla porównania: niezwykła biel, jako dominanta florenckiego malowidła, pozornie także sprawia wrażenie, „że nie ma tu niczego do oglądania”¹²⁷. By jednak odrzucić kwalifikowanie jej jako komponentu negatywnego, francuski filozof nazwał ją po prostu „wizualnością”, odartą z innych cech dystynktywnych – czysta plama światła, które niczego nie przedstawia, jednak jakoś nam się jawi. Natomiast w przypadku konfrontacji z fenomenem Banksy'ego widz staje naprzeciw czarnej plamy (skrytości mroku) – wyrwy w wizualności. Tutaj raczej wszelkie światło, które mogłoby uczynić obiekt lepiej widzialnym, zostaje wytłumione. Nieprzenikniona czerń pochłania spojrzenia zainteresowanych, nie dając nic w zamian – niczym ciemna materia i jej efekty grawitacyjne. O ile biel w klasztorze św. Marka można odczytywać jako czystą potencjalność, to czerń figury nieoświetlonej nie daje tak dużej swobody interpretacyjnej. Dopóki nie pogodzimy się z faktem, że ta czerń niczego nie zasłania, zaciemnienie, rzekomo skrywające całą prawdę o wizualności Banksy'ego, będzie stanowić znacznie mniej niż białe

126G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Wyd. Słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 13.

127Ibidem, s. 17.

„widzialne prawie nic”¹²⁸. Zarówno biel Fra Angelico, jak i czerń/ cień Banksy'ego, są „powierzchnią oczekiwania”¹²⁹. Jednak w przypadku widzów pożąujących widoku Banksy'ego, to oczekiwanie nigdy się nie ziści.

Warto pochylić się nad kategorią „połaci”, którą zaproponował Georges Didi-Hubermann. Analizuje ją na przykładzie fragmentu obrazu Vermeera pt. *Koronczarka* – detalu czerwonej nici, przedstawionej w sposób niejednorodny. W pewnym momencie bowiem regularny obrys przedmiotu przechodzi w barwną sugestię, która pozostaje nicą tak naprawdę jedynie dzięki procesowi percepcyjnemu i interpretacji widza. Didi-Hubermann pisze: „Ta splątana czerwień staje się, ściśle rzecz biorąc, n i e m o ż l i w a d o z i d e n t y f i k o w a n i a, [...], jej status przedstawienia jest zdominowany przez wymiar „prawie”, nietrwały, niewyraźny i niejasny [...]”¹³⁰. Nie jest to zdaniem Didi-Hubermann, jak chciałaby np. Svetlana Alpers, jedynie przypadek czy błąd opisu – dzięki takiemu sposobowi przedstawienia otwiera się przed widzem nowa kategoria wizualna – obiektu rozmytego, niejednoznacznego, którego istnienia można się tylko domyślać. Autor *Przed obrazem* przytacza także inny przykład – jego zdaniem *Dziewczyna w kapeluszu* Vermeera to kanoniczne płótno, gdzie oglądający przy dłuższym skupieniu, a co za tym idzie – natężeniu uwagi, ztraca pewność, na co właściwie patrzy: „nikt oczywiście nie wątpi, że masa jaskrawej czerwieni ponad twarzą dziewczyny jest kapeluszem. [...] A jednak jego obrys [...] stanowi pewien problem: w środku miesza się z włosami, a przede wszystkim s t a j e s i ę c i e n i e m”¹³¹.

Można by zakwalifikować tę specyfikę malarstwa Vermeera jako swego rodzaju twórczość obrazów multistabilnych. Dialektyka tych przedstawień polega na nieustannej nieokreśloności, balansującej na dwóch biegunach; są one paradoksalnie komplementarne i sprzeczne zarazem (jak chociażby słynne Freudowskie „królik/kaczka”). Właśnie w kontekście kategorii połaci i obrazu multistabilnego należałoby umiejscowić fenomen Banksy'ego. Aporia jego „wizerunku bez wizerunku”, obrys bez wyraźnego konturu, plama będąca cieniem, której znaczenia – w tym wypadku wyglądu – można się tylko domyślać. On, który jest i nie-jest zarazem, którego sposób istnienia czerpie swe źródło w nieistnieniu.

128Ibidem, s. 22.

129Ibidem.

130Ibidem, s. 174.

131Ibidem, s. 175.

Dalej Didi-Hubermann wyjaśnia: „połać jest symptomem farby na obrazie”. Próbując opowiadać o fenomenie Banksy'ego językiem malarstwa, zaryzykuję stwierdzenie, że połać Banksy'ego w tym wypadku byłaby symptomem braku jakiegokolwiek farby, symptom braku to sposób jego istnienia. „Połać wprowadza jedynie tworzenie figur, to jest proces, moc, jeszcze- nie (co po łacinie brzmi praesens), niepewność, prawie istnienie figury. [...] Połać wprowadza niepokój na obrazie, niczym swego rodzaju defiguracja”¹³². Fenomen Banksy'ego może być zatem rozpatrywany wyłącznie w aspekcie niedokonanym, choć zapewne lepiej użyć w tym przypadku pojęcia „niewykonanym”, „nierozpoczętym”; jako figura czysto potencjalna, a zatem nie-figura.

¹³²*Ibidem*, s. 183.

Zakończenie

Praca ujęta w dziesięć nieregularnych minirozdziałów miała na celu omówienie fenomenu Banksy'ego, który od kilku lat „wstrząsa społeczeństwem” i wzbudza zainteresowanie na całym świecie. Rezygnacja z postulatu „dotarcia do prawdy”, jego autentycznego wizerunku, spowodowała również przededefiniowanie przedmiotu niniejszego wywodu. Zamiast pisać o realnie istniejącej osobie, postanowiłam zgłębić problematykę zjawiska, którego konstrukcję przykład Banksy'ego doskonale reprezentuje. Moją ambicją stało się udowodnienie, że wyjątkowość tego fenomenu polega z jednej strony na zafrapowaniu publiczności „niedostępnym”, ukrytym wizerunkiem, z drugiej zaś na uległości spektatorów wobec takiej propozycji. Pozorne ukrycie sugeruje obecność prawdziwego obrazu „gdzie indziej”, a także – co może i ważniejsze – sugeruje w ogóle jego obecność. Ja natomiast starałam się wykazać, że istnieją obrazy, których „niewidzialność” stanowi o ich istocie. Nie występuje wówczas domniemana nieobecność obrazu, lecz obraz nieobecności. Nieokreśloność to nie unik, to paradoksalnie formuła autoprezentacji, rodzaj wizualnego, wizerunkowego wyboru.

W społecznym spektaklu ukrycie Banksy'ego zagwarantowało mu szczególne miejsce, co więcej, jest jego niewątpliwym atutem, czyniąc z niego markę wszędzie rozpoznawalną. Grając więc jedną z głównych ról współczesnego przedstawienia obrazów, udało się Banksy'emu przed tym spektaklem uchronić. Wywiódł w pole nadzorujące spojrzenia, nie musi się także obawiać „agresorów symbolicznych” – nawiązując do słynnej przeróbki portretu Mony Lisy autorstwa Duchampa; można by rzec, że Banksy'emu nie da się dorysować wąsów. Tym bardziej, że „ukrytemu wizerunkowi” towarzyszy zasłona dymna – bogaty repertuar paradoksalnych sobowtórów – wizerunków zastępczych „bez oryginału”.

Zderzenie kilku koncepcji teoretycznych, które pojawiają się w niniejszej pracy miało na celu uwypuklenie problematyki zjawiska takiego jak Banksy, które zdaje się umyka standardowym typologiom, błędnie kwalifikowane jako zwyczajne ukrycie. Dzięki temu się naszkicować charakterystyczną strukturę spojrzeń, wyłaniającą się z analizy fenomenu. Podstawową kategorią jest tutaj wizerunek jako lustro – pytając o obraz Banksy'ego, widz

otrzymuje obraz samego siebie, usilnie wodzącego wzrokiem wciąż spóźnionym. Zastosowana multiplikacja pozwala także na rozpraszanie spojrzeń w wielu kierunkach, by były jak najmniej efektywne.

Rozważania poparte kluczowymi teoriami kultury wizualnej miały na celu uchwycenie Banksy'ego w jego nieokreśloności, przeanalizowanie zjawiska za pomocą kategorii, które zazwyczaj służą za narzędzia interpretacyjne *obrazów*. Nawiązanie do koncepcji Hille Koskeli czy interesującej idei Steve'a Manna to przypomnienie zastosowanych alternatywnych antyopresyjnych rozwiązań. Skojarzenie z szablonem, rozpoczynające pracę, umożliwiło rozpoznanie rodzajów treści, które wypełniają wyjściową lukę. Natomiast omówiony motyw ekfrazy stanowił swego rodzaju klamrę, ujmującą cały „tekst”, jaki towarzyszy postaci Banksy'ego i odpowiada na potrzebę dopełnienia.

Nieco przekornie może zabrzmieć stwierdzenie, że w kontekście powyższych rozważań przypadek Banksy'ego zdaje się zaprzeczać słynnej koncepcji irlandzkiego filozofa George'a Berkeleya. Czy jednak aby na pewno opisane zjawisko stoi w niezgodzie z sentencją „esse est percipi”? Wbrew pozorom, i wbrew temu, co sądzą sami widzowie, Banksy jest przez nich postrzegany – widzą oni jego ukrycie, a nie ma przecież nic innego do zobaczenia. Wstrząsający jest brak dostępnej oczom twarzy – obrazu, z którym automatycznie chcielibyśmy zidentyfikować postać.

Andrzej Leder w zbioru esejów pt. *Przemiana mitów druga czyli wojna o obrazy* zauważa, że „jest coś zdumiewającego w tym, że człowiek, którego oblicza nikt nie zna, może na podstawie pamięciowego odwzorowania twarzy zostać rozpoznany, zidentyfikowany, odróżniony od tysięcy, dziesiątków tysięcy innych ludzi”¹³³. Jednak jeszcze bardziej zdumiewa fakt, że postać, której oblicze nigdy nie zostało ujawnione, nadal pozostaje powszechnie rozpoznawalna. Sobowtóry paradoksalne – zastępcze imago rozsiewane po świecie niczym stemple poświadczające obecność Banksy'ego – natychmiast są odpowiednio dekodowane. „Rozpoznawanie jest czynnością dużo bardziej atawistyczną niż obrazowanie, a dotyczy to zwłaszcza rozpoznawania twarzy. Twarz jest bowiem pierwszym znakiem, jaki istota ludzka rozpoznaje – i to z nieomylną precyzją. [...] Twarz jest więc znakiem

133A. Leder, *Przemiana mitów druga czyli wojna o obrazy*, Wyd. OPEN, Warszawa 2004, s. 46.

fundamentalnym”¹³⁴. Jednak w wypadku Banksy'ego znakiem nigdy nie spełnionym. Mamy tu do czynienia ze swoistym zjawiskiem metalepsji: wszechobecną reakcją – poruszeniem, ciekawością, zainteresowaniem i popędem skopiecznym – i jednoczesnym brakiem przyczyny tych wszystkich zachowań. Lecz ów źródłowy brak stanowi także rodzaj bodźca, niechby i negatywnego. Bycie Banksy'ego to szczególnie rodzaj „niebytu”, który jednak jakoś istnieje, figuruje defigurację, jest obiektem anamorficznym. Wizerunek Banksy'ego jest także na swój sposób „unikalny” – Banksy'emu udaje się go uniknąć, przynajmniej w takiej formie, do jakiej przywykliśmy.

W mojej pracy poruszyłam także wątek „wojny” – walki w przestrzeni i o przestrzeń publiczną. Każde „użycie” tej przestrzeni jest zawsze zsemantyzowane – oznacza „nadawanie jej określonych sensów, które są nie tylko nacechowane społecznie i politycznie, lecz również stanowią odbicie określonych społecznych i politycznych wyborów”¹³⁵. Temat ten to jedynie zasygnalizowany trop, mogący stanowić – i stanowiący – temat szerszych opracowań. Wykorzystałam powyższy motyw, by zanalizować użycie przestrzeni miejskiej przez Banksy'ego – w tym wypadku jest to dla niego platforma wizerunku zastępczego, na której może on siebie uwidzialnić – udostępnić widzom swoje paradoksalne sobowtóry. Wierząc słowom Baudrillarda należałoby stwierdzić, że są one – podobnie jak jego „niewidzialny wizerunek” – znaczeniowo puste: „[graffiti] nie poddaje się żadnej interpretacji, żadnej konotacji i nic nie denotuje, nie wyłączając osoby autora”¹³⁶. Jednak takie stanowisko to nadmierne uproszczenie: ślady rozpylonej farby układają się w wizualne twory, które naprowadzają skupioną uwagę widzów na trop brytyjskiego stree-artowca, choć na pierwszy rzut oka trop ten jest niewystarczający, bo nie podpowiada, jak Banksy wygląda. Nie można jednak mówić tutaj o pustce znaczeniowej, ale raczej o takich znakach, które pustkę oznaczają; jest tu ona w pełni wypełniająca je treścią.

Paradoksalnie, ukrycie Banksy'ego pozwala mu pozostać jednym z najbardziej rozpoznawalnych fenomenów współczesnego świata. Reguły obowiązującej rzeczywistości zakładają absolutną przejrzystość *rynku widzialności*¹³⁷, co sprawia, że brak tutaj miejsca na

134 *Ibidem*, s. 48.

135 R. Drozdowski, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wyd. UAM, Poznań 2006, s. 97.

136 *Ibidem*, s. 97.

137 Sformułowanie Paula Virillo, Zob. P. Virillo, *Bomba informacyjna*, przeł. S. Królak, Wyd. Sic!, Warszawa 2006, s. 60.

wizualną odrębność. Wszystko jest widzialne, pokazywane, przed-stawiane, wystawiane na widoku, a w konsekwencji zlewa się w jednolitą płaszczyznę, co doprowadza do „gęstnienia i rozszerzania się ikonosfery (we wszelkich jej możliwych przejawach i postaciach), do lawinowej nadprodukcji obrazów”¹³⁸. By przezwyciężyć ten specyficzny mechanizm nowoczesnej kultury wizualnej, niektórzy próbują przykuć uwagę i wyodrębnić się z tła kontrowersją, skandalem, naruszeniem powszechnego obyczaju lub identyfikacją z kontekstem politycznym, którego wytwarzany obraz byłby reprezentacją. Wydaje się jednak, że metody te nie gwarantują skuteczności, a o wiele bardziej efektywnym rozwiązaniem jest zabieg sugerujący pozorne ukrycie obrazu. Widzialne jest w dzisiejszym świecie niewidzialne. Ikonosfera jest dostępna, transparentna, niemal przezroczysta. Dopiero naruszenie egalitarnego prawa do patrzenia wzbudza większe zainteresowanie i przykuwa wzrok, który jednak ląduje w próżni, poszukując „zakrytego obrazu”. W obecnych warunkach to produkcja pozornie niewidzialnych obrazów zapewni ruch wielu poszukujących spojrzeń.

138 R. Drozdowski, *op. cit.*, s. 260.

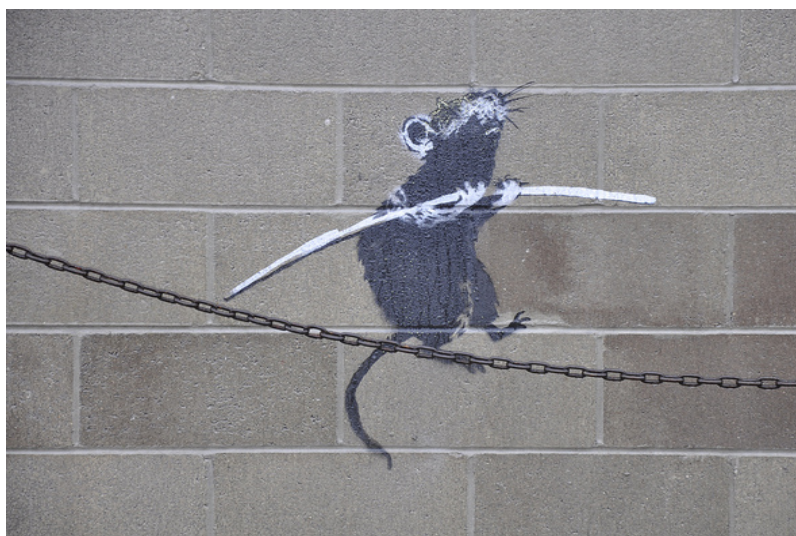
Material ilustracyjny



Ilustracja 1: Banksy, Wizerunek szczura-anarchisty, Sloane Square, Londyn, źródło: http://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Banksy_anarchist_rat_in_Sloane_Square.jpg,



*Ilustracja 2: Banksy, Because I'm worthless, Londyn
źródło: http://www.banksy.pl/wp-content/uploads/2011/11/64823269_08bc322e35_z.jpg*



*Ilustracja 3: Banksy, Graffiti wykorzystujące motyw szczura,
źródło: http://www.banksy.pl/wp-content/uploads/2011/11/4599234736_86b138cae4_z.jpg*



*Ilustracja 4: Banksy, Ritzrat, Londyn, źródło:
<http://www.banksy.pl/wp-content/uploads/2011/11/ritzrat.jpg>*



*Ilustracja 5: Banksy, So little to say, źródło:
<http://www.banksy.pl/wp-content/uploads/2011/11/solittletosay.jpg>*



*Ilustracja 6: Banksy, Monkey Guns, źródło:
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/banksys-parachuting-rat-accidentally-ruined-by-australian-builder-7763372.html?action=gallery&ino=6>*



*Ilustracja 7: Banksy, Lying monkey, źródło:
<http://www.artnet.com/magazine/reviews/laplaca/laplaca8-25-5.asp>*



*Ilustracja 8: Banksy, Laugh now, źródło:
<http://blogs.saschina.org/tiffany03pd2014/2010/01/08/155/>*



Ilustracja 9: Banksy, Monkey Queen,

źródło:

http://www.prescriptionart.com/other-artists/banksy-unsigned-prints/banksy-monkey-queen-unsigned-/prod_1251.html

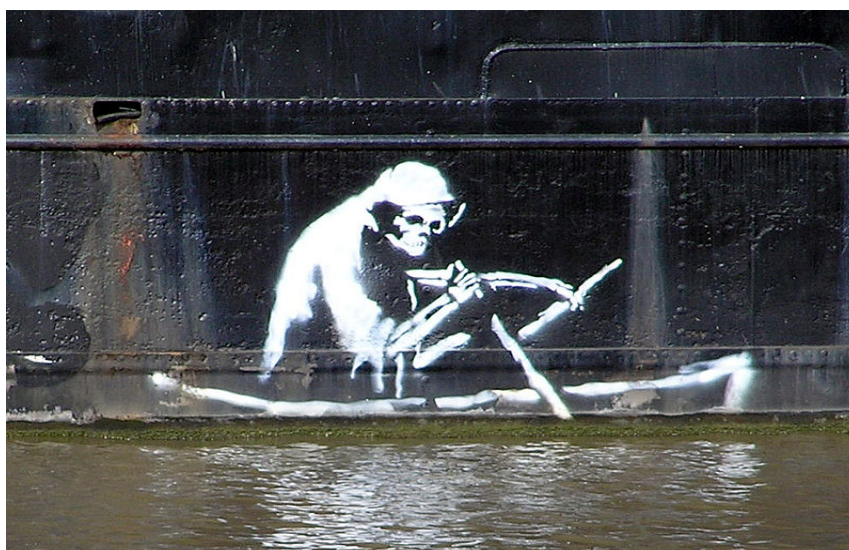


Ilustracja 10: Kadr z filmu "Wyjście przez sklep z pamiątkami", rzekoma postać Banksy'ego w ferworze pracy nad szablonami, źródło:

<http://bearandfox.com/2010/11/03/banksy-stencil-process/>



*Ilustracja 11: Banksy, Love Is In The Air (Flower Thrower),
źródło: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/original-banksy-works-go-on-sale-in-london-1671939.html?action=gallery&ino=11>*



*Ilustracja 12: Banksy, Graffiti „On Thekla”, Bristol, źródło:
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Banksy.on.the.thekla.arp.jpg>*



*Ilustracja 13: Domniemany Banksy przy pracy, źródło:
<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1034538/Graffiti-artist-Banksy-unmasked---public-schoolboy-middle-class-suburbia.html>*



*Ilustracja 14: Domniemane wizerunki Banksy'ego, źródło:
http://www.salon.com/2011/03/04/banksy_identity_photo_revealed/*



*Ilustracja 15: Domniemany wizerunek Banksy'ego,
źródło: <http://flavorwire.com/144573/which-fake-banksy-do-you-wish-were-the-real-banksy/>*



*Ilustracja 16: Wariacja na temat
domniemanego wizerunku
Banksy'ego, źródło:
http://www.salon.com/2011/03/04/banksy_identity_photo_revealed/*



Ilustracja 17: Banksy, Naked Man Hanging From Window, źródło:

<http://www.stencilrevolution.com/banksy-art-prints/naked-man-hanging-from-window/>



*Ilustracja 18: Banksy, Przeróbka płyty Paris Hilton, źródło:
<http://www.whydigowrong.co.uk/2006/09/06/banksy-vs-paris-hilton/>*



*Ilustracja 19: Banksy, One Nation Under CCTV, Bristol, źródło:
<http://www.stencilrevolution.com/banksy-art-prints/naked-man-hanging-from-window/>*



Ilustracja 20: Andy Warhol, Zmultiplikowany wizerunek, źródło: <http://casiestewart.com/category/art/andy-warhol/>



Ilustracja 21: Andy Warhol, Me, źródło: <http://uncyclopedia.wikia.com/wiki/File:Andy-warhol.png>



*Ilustracja 22: Banksy, Tag, Bristol, źródło:
http://www.bbc.co.uk/bristol/content/image_galleries/banksy_gallery.shtml?4*



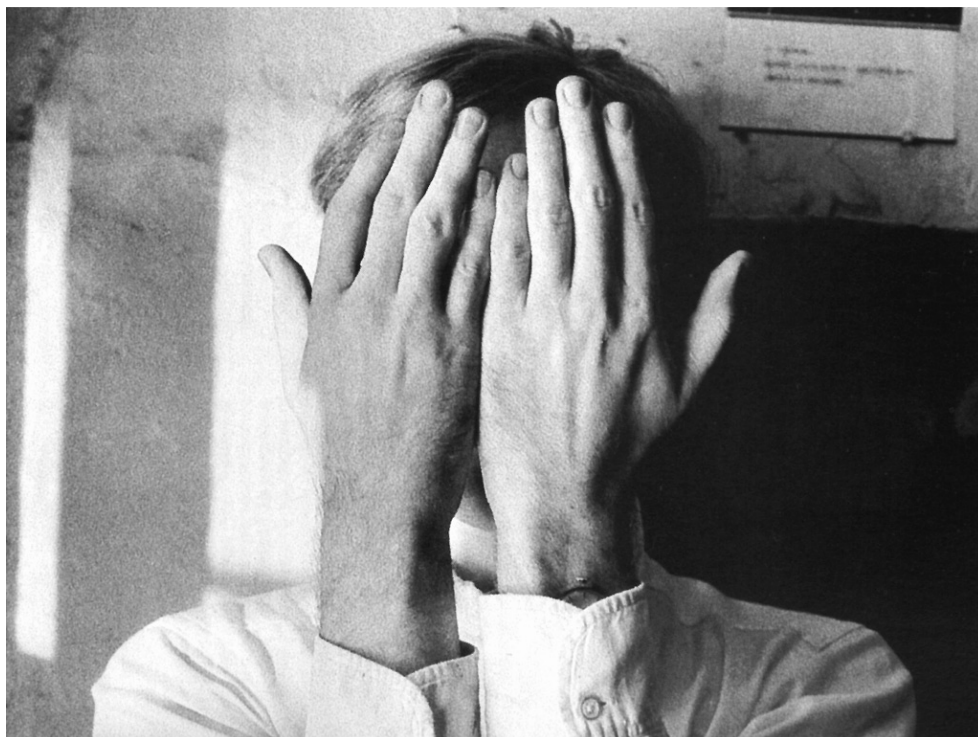
*Ilustracja 23: Banksy, Uzbrojony clown, źródło:
<http://www.ebay.ca/itm/BANKSY-CLOWN-WITH-GUNS-Urban-Art-/150552169342>*



*Ilustracja 24: Banksy, Kissing Coppers Police, źródło:
<http://www.stencilrevolution.com/photopost/2013/04/Banksy-Kissing-Coppers-Police-by-Banksy.jpg>*



Ilustracja 25: Banksy, Early man venturing towards the out-of-town hunting grounds in the Post-Catatonic era, British Museum, Londyn, źródło: http://traumwerk.stanford.edu/archaeolog/2007/08/has_anyone_seen_banksy.html



Ilustracja 26: Duane Michals, Andy Warhol, 1958, źródło: <http://www.pinterest.com/pin/335025659750049745/>



*Ilustracja 27: Cindy Sherman, Untitled Film Still #48, 1979, źródło:
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/untitled48.html>*



*Ilustracja 28: Cindy Sherman, Untitled Film Still #36,
1979, źródło:
<https://picasaweb.google.com/GioLully/CindySherman#5470436279079293026>*



*Ilustracja 29: Cindy Sherman, Untitled Film Still #46, 1979, źródło:
<http://artdone.wordpress.com/2012/05/18/cindy-sherman-film-stills/cindy-sherman-untitled-film-still-46-1979/>*



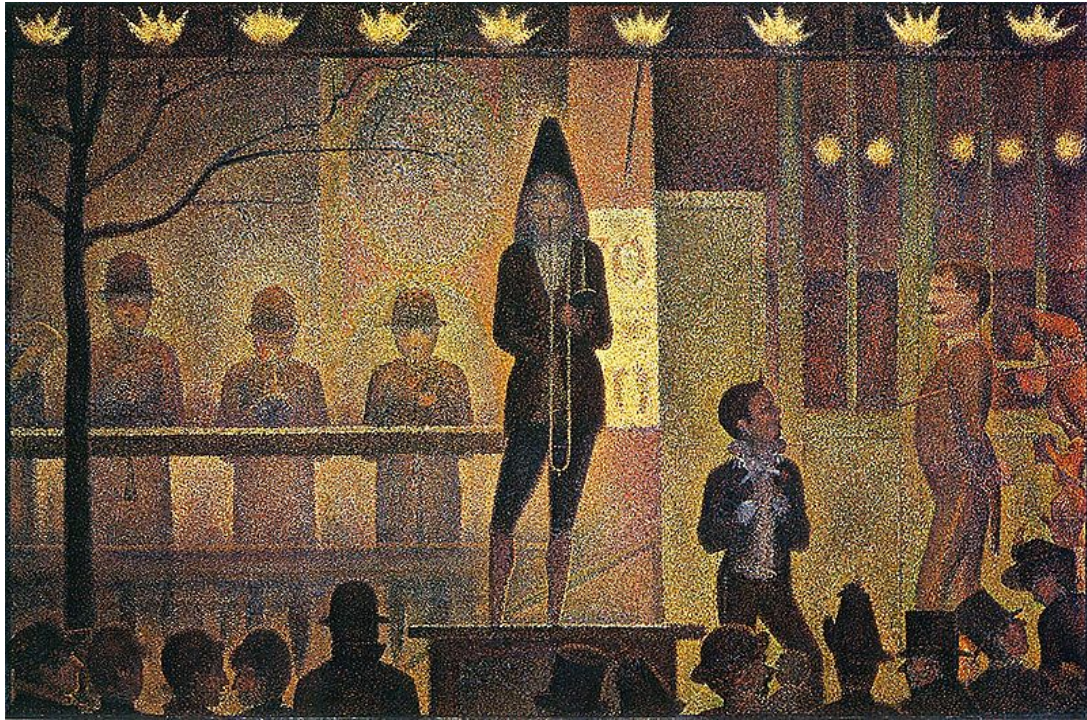
*Ilustracja 30: Cindy Sherman, Untitled Film Still #7, 1978, źródło:
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/untitled07.html>*



Ilustracja 31: Paweł Borkowski, Hologram 1, fotografia otworkowa, źródło: http://sfa.gda.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=66:paweborkowski&catid=37:wykadowcy&Itemid=78



Ilustracja 32: Paweł Borkowski, Fotoreparacja 2, fotografia otworkowa, źródło: http://sfa.gda.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=66:paweborkowski&catid=37:wykadowcy&Itemid=78



Ilustracja 33: Georges Seurat, Parada, 1888, źródło:

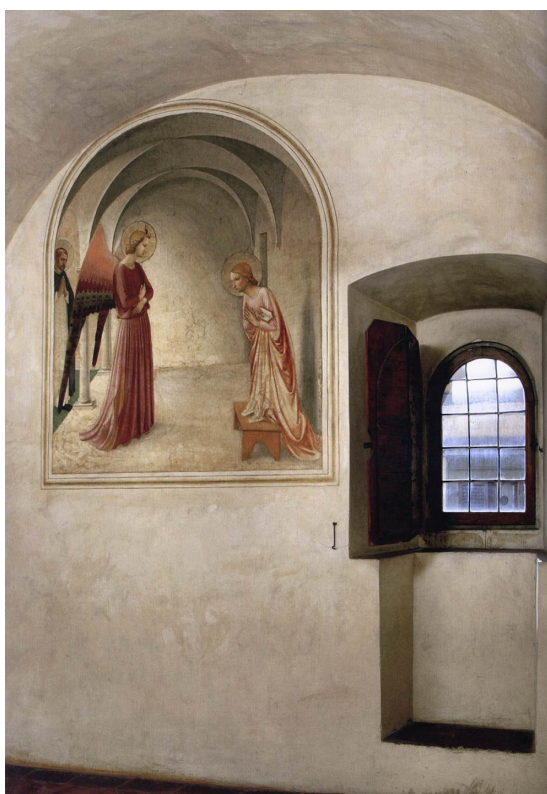
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Seurat_parade00.jpg



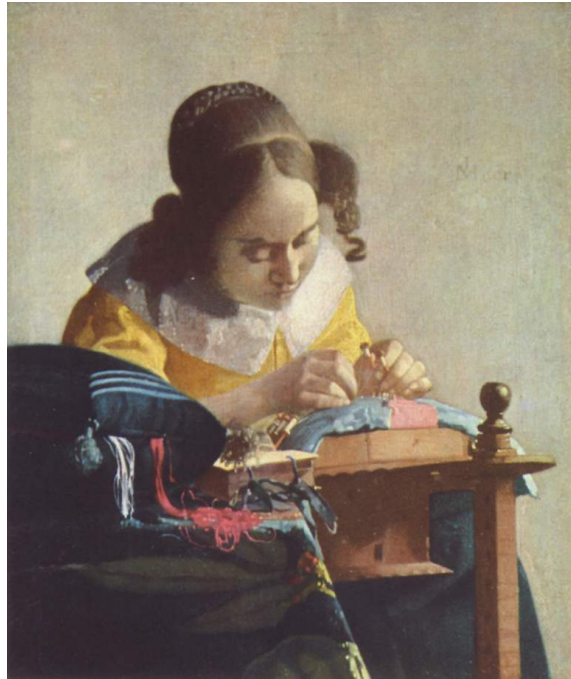
Ilustracja 34: Alfredo Jaar, Real Pictures, 1995, źródło: <http://artlabor.eyes2k.net/?p=275>



*Ilustracja 35: Alfredo Jaar, Real Pictures, 1995, źródło:
<http://marilyncarbajal.files.wordpress.com/2012/10/jaar-1995-installation2.jpg>*



*Ilustracja 36: Fra Angelico, Zwiastowanie, 1441, Florencja,
źródło: <https://wdw-nl.s3.amazonaws.com/wp/wp-content/uploads/2012/05/62-Fra-Angelico.jpg>*



*Ilustracja 37: Jan Vermeer, Koronczarka, 1669, źródło:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Jan_Vermeer_van_Delft_016.jpg*



*Ilustracja 38: Jan Vermeer, Dziewczyna w czerwonym kapeluszu, 1664, źródło:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Vermeer_-_Girl_with_a_Red_Hat.JPG*



*Ilustracja 39: Królik/kaczka, przykład obrazu multistabilnego,
źródło: <http://adonai.pl/relaks/zludzenia/?id=36>*

Spis ilustracji:

Ilustracja 1: Banksy, Wizerunek szczura-anarchisty.

Ilustracja 2: Banksy, *Because I'm worthless*.

Ilustracja 3: Banksy, Graffiti wykorzystujące motyw szczura.

Ilustracja 4: Banksy, *Ritzrat*.

Ilustracja 5: Banksy, *So little to say*.

Ilustracja 6: Banksy, *Monkey Guns*.

Ilustracja 7: Banksy, *Lying monkey*.

Ilustracja 8: Banksy, *Laugh now*.

Ilustracja 9: Banksy, *Monkey Queen*.

Ilustracja 10: Kadr z filmu *Wyjście przez sklep z pamiątkami*, rzekoma postać Banksy'ego w ferworze pracy nad szablonami.

Ilustracja 11: Banksy, *Love Is In The Air (Flower Thrower)*.

Ilustracja 12: Banksy, Graffiti „*On Thekla*”.

Ilustracja 13: Domniemany Banksy przy pracy.

Ilustracja 14: Domniemane wizerunki Banksy'ego.

Ilustracja 15: Domniemany wizerunek Banksy'ego.

Ilustracja 16: Wariacja na temat domniemanego wizerunku Banksy'ego.

Ilustracja 17: Banksy, *Naked Man Hanging From Window*.

Ilustracja 18: Banksy, Przeróbka płyty Paris Hilton.

Ilustracja 19: Banksy, *One Nation Under CCTV*.

Ilustracja 20: Andy Warhol, Zmultiplikowany wizerunek.

Ilustracja 21: Andy Warhol, *Me*.

Ilustracja 22: Banksy, Tag.

Ilustracja 23: Banksy, *Uzbrojony clown*.

Ilustracja 24: Banksy, *Kissing Coppers Police*.

Ilustracja 25: Banksy, *Early man venturing towards the out-of-town hunting grounds in the Post-Catatonic era*.

Ilustracja 26: Duane Michals, *Andy Warhol*.

Ilustracja 27: Cindy Sherman, *Untitled Film Still #48*.

Ilustracja 28: Cindy Sherman, *Untitled Film Still #36*.

Ilustracja 29: Cindy Sherman, *Untitled Film Still #46*.

- Ilustracja 30: Cindy Sherman, *Untitled Film Still #7*.
- Ilustracja 31: Paweł Borkowski, *Hologram 1*.
- Ilustracja 32: Paweł Borkowski, *Fotoreparacja 2*.
- Ilustracja 33: Georges Seurat, *Parada*.
- Ilustracja 34: Alfredo Jaar, *Real Pictures*.
- Ilustracja 35: Alfredo Jaar, *Real Pictures*.
- Ilustracja 36: Fra Angelico, *Zwiastowanie*.
- Ilustracja 37: Jan Vermeer, *Koronczarka*.
- Ilustracja 38: Jan Vermeer, *Dziewczyna w czerwonym kapeluszu*.
- Ilustracja 39: *Królik/kaczka, przykład obrazu multistabilnego*.

Bibliografia:

1. Alberti, Leon Battista, *O malarstwie*, oprac. M. Rzepińska, przeł. L. Winniczuk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wyd. PAN, Wrocław 1963, s. 49
2. Banksy, *Wyjście przez sklep z pamiątkami*, produkcja: Paranoid Pictures Studio, Wielka Brytania/ USA 2010, dystrybucja w Polsce: GutekFilm, Warszawa 2011.
3. Banksy, *Wojna na ściany*, tłum. K. Kamińska, Wyd. Sine Qua Non, Kraków 2012.
4. Barthes, Roland, *Camera lucida*, przeł. W. Michera, w: *Antropologia kultury wizualnej*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wyd. UW, Warszawa 2012.
5. Baudrillard, Jean, *Symulakry i symulacje*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005.
6. Baudrillard, Jean, *Spisek sztuki, Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, przeł. Sławomir Królak, wyd. Sic! Warszawa 2006
7. Bauman, Zygmunt, *Wojny o przestrzeń – sprawozdanie z przebiegu działań*, [w:] tegoż, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, przeł. E. Klekot, Wyd. PIW, Warszawa 2000,
8. Bazin, Andre, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] tegoż, *Film i rzeczywistość*, wybór tekstów, przekł. i posłowie B. Marszałek, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
9. Belting, Hans, *Obraz i śmierć* [w:] tegoż, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Wyd. TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2007.
10. Benjamin, Walter, *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] tegoż, *Anioł historii*, red. Hubert Orłowski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1996.
11. Blanchot, Maurice, *Trupie podobieństwo*, przeł. A. Leśniak, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wyd. UW, Warszawa 2012.
12. Bułgakow, Sergiusz, *Antynomia ikony. Sztuka ikony* [w:] tegoż, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, przeł. Henryk Paprocki, Wyd. Homii, Bydgoszcz 2002.
13. Clarke, Robert, *Seven years with Banksy*, Michael O'Mara Books Limited, Londyn 2012.
14. Crary, Jonathan, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, Wyd. UW, Warszawa 2009.
15. Czech, Adam, *Subvertising?*, „Kultura Popularna”, nr 1/2004.
16. Debord, Guy, *Kulminacja oddzielenia*, [w:] tegoż, *Spoleczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. Mateusz Kwaterko, PIW, Warszawa 2004.
17. Deleuze, Gilles, *Symulakr u Platona*, [w:] tegoż, *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Wyd. PWN, Warszawa 2011.
18. Derrida, Jaques, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999.
19. Didi-Hubermann, Georges, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho Chi, Wyd. TAIWPN Universitas, Kraków 2008.

20. Didi-Hubermann, Georges, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. Barbara Brzezicka, Wyd. Słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2011
21. Rafał Drozdowski, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2006.
22. Eco, Umberto, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisber, M. Oleksiuk, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1994.Le
23. Eco, Umberto, *Kronika globalnej wioski*, [w:] tegoż, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska i P. Salwa, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1996.
24. Elsner, Jaś, *Patrzyć i mówić: ekfrazja w ujęciu psychoanalitycznym*, przeł. W. Michera, „Konteksty” nr 1/2006
25. Filipowicz, Stanisław, *Twarz i maska*, Wyd. ZNAK, Kraków 1998.
26. Foucault, Michel, *Panoptyzm*, [w:] tegoż, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wyd. Aletheia, Warszawa 1993.
27. Freud, Sigmund, *Niesamowite*, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, t. III, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
28. Heidegger, Martin, *Czas światoobrazu*, [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć: eseje wybrane*, pod red. K. Michalskiego, przeł. K. Wolicki, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1977.
29. Heinrich, Nathalie, *Być artystą. Rzecz o przekształcaniach statutu malarzy i rzeźbiarzy*, przeł. L. Mazur, Wyd. Vizja&It, Warszawa 2007
30. Heinrich, Nathalie, *De la visibilité: Excellence et singularité en régime médiatique*, Gallimard, Paris 2005.
31. Heinrich, Nathalie, *Socjologia sztuki*, przeł. Agnieszka Karpowicz, Wyd. Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
32. Husserl, Edmund, *Medytacje kartezjańskie z dodaniem uwag krytycznych Romana Ingardena*, przeł. A. Wajs, Warszawa 1982
33. James, William, *The Principles of Psychology*, t.1, Wyd. Cosimo, Nowy Jork 2007.
34. Jung, Carl Gustav, *O psychologii postaci Trickstera*, w: P. Radin, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, przeł. A. Topczewska, Wyd. UW, Warszawa 2010.
35. Kałużny, Paweł, *Telewizyjne systemy dozоровe*, Wydawnictwa Komunikacji i Łączności, Warszawa 2008
36. Kantorowicz, Ernst, *Król nie umiera nigdy*, [w:] tegoż, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, Wyd. PWN, Warszawa 2007.
37. Kępiński, Antoni, *Poznanie chorego*, PZWL, Warszawa 1978.
38. Klein, Naomi, *No logo*, przeł. H. Pustuła. Wyd. Świat Literacki, Izabelin 2004.
39. Korczyński, Michał, *Wielowymiarowość procesów zagłuszania kultury*, „Kultura Popularna”, nr 3/ 2003.
40. Kostelanetz, Richard, *Conversing with John Cage*, Wyd. Routledge, Nowy Jork 2003.

41. Koskela, Hille, *Kamery internetowe, telewizja i telefon komórkowy. Uwłasnowalniający ekshibicjonizm*, przeł. Marta Heberle, Maciej Ożóg, *Kultura Współczesna*, nr 2/2009.
42. Kuryluk, Ewa, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.
43. Leder, Andrzej, *Przemiana mitów druga czyli wojna o obrazy*, Wyd. OPEN, Warszawa 2004.
44. Leśniak, Andrzej, *Ukryte obrazy Alfredo Jaara. Konfiguracja widzialnego*, „Konteksty”, nr 1/2010.
45. Markowski, Michał Paweł, *Ikony i idole* [w:] tegoż, *Pragnienie obecności: filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Wyd. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.
46. Michałowska, Marianna, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2012
47. Michałowska, Marianna, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Wyd. Rabid, Kraków 2004.
48. Michera, Wojciech, *Piękna jako bestia, Przyczynek do teorii obrazu*, Wyd. UW, Warszawa 2010.
49. Michera, Wojciech, *Śmierć obrazu*, „Konteksty”, nr 1/2010.
50. Michera, Wojciech, *Obraz, krypta, interpretacja*, „Konteksty”, nr 1/2010.
51. Mitchell, William John Thomas, *What do pictures want? The lives and loves of images*, The University of Chicago Press, Chicago 2005.
52. Niżyńska, Aleksandra, *Street-art. Alternatywna forma debaty w przestrzeni publicznej*, Wyd. Trio, Warszawa 2011.
53. Pluciński, Przemysław, *Uwolnić billboardy, czyli o subvertisingu*, „Kultura Popularna”, nr 3/2003.
54. Poe, Edgar Allan, *The Purloined Letter*, [w:] tegoż, *Selected Tales*, Penguin Books, Londyn 1994.
55. Pontremoli, Eduardo, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, Wyd. Słowo/ obraz terytoria, przeł. M. L. Kalinowski, Gdańsk 2006.
56. Richard, Claude, *Destin, Design, Dasein: Lacan, Derrida and "The Purloined Letter"*, *The Iowa Review*, t. 12, nr 4 (Fall, 1981).
57. Ripa, Cesare, *Ikologia*, przeł. I. Kania, Wyd. TAiWPN Universitas, Kraków 1998 .
58. Sontag, Susan, *Świat obrazów*, [w:] tejże, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Wyd. Karakter, Kraków 2009.s
59. Sznajderman, Monika, *Błazen, maski i metafory*, Wyd. Słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2000.
60. Wichmann, Eyvind H., *Fizyka kwantowa*, PWN, Warszawa 1973.
61. Wright, Steve, *Nie ma jak w domu*, Wyd. Sine Qua Non, Kraków 2011.
62. P. Virillo, *Bomba informacyjna*, przeł. S. Królak, Wyd. Sic!, Warszawa 2006.

Źródła internetowe:

<http://www.banksy.co.uk/>

<http://instagram.com/banksyny>

<https://www.facebook.com/BanksyBook?ref=ts&fref=ts>

<http://www.theguardian.com/artanddesign/banksy>

<http://pl.wikipedia.org/wiki/Banksy>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Banksy>

http://www.joemonster.org/art/10097/Kim_jest_Banksy_legendarny_artysta_graffiti_

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1034613/Banksy-uncovered-The-nice-middle-class-boy-graffiti-guerrilla.html>

<http://www.tvn24.pl/24467,1696195,0,1,banksy-doczekal-sie-nastepcy,wiadomosc.html>

<http://art.blox.pl/2006/03/Banksy-artystyczny-guerrila.html>

<http://wiadomosci.gazeta.pl/Wiadomosci/1,80708,4629999.html>

http://wiadomosci.gazeta.pl/Wiadomosci/1,80708,5451902,Tozsamosc_Banksy_ego_ujawniona_.html

<http://blueredporter.blox.pl/2009/06/Banksy.html>

<http://www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1024130/Breaking-Banksy-The-interview-worlds-elusive-artist.html>

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2451152/Is-Banksy-Elusive-graffiti-artist-pictured-van-broke-installing-artwork-New-York.html>

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2025790/Banquesy-The-Frenchman--known-Blek-le-Rat--accusing-Banky-stealing-guerilla-art-style.html>

<http://www.tvn24.pl/kultura-styl,8/prace-banksy-ego-za-60-dolarow-dziela-kupily-tylko-trzy-osoby-reszta-sadzila-ze-to-kopie,362913.html>

<http://www.tvn24.pl/kultura-styl,8/artysci-bez-twarzy-znaja-ich-wszyscy-nie-widzialnik,366060.html>

http://en.wikipedia.org/wiki/Blek_le_Rat